A. VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

II.

DALL'ARTE BARBARICA ALLA ROMANICA

CON 506 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

N
6911
V5
v.2

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO
—
1902

N K1
V 56
v.2

INDICE

33349

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le pagine delle fototipografie; gli altri indicano quelle del testo.

ITALIA.

ESTERO.

Le incisioni fototipografiche di questo volume sono in maggior parte tratte da fotografie appositamente fatte e in minor parte ricavate da fotografie di Alinari, Anderson, Braun, Incorpora, Naya, ecc.

ERRATA-CORRIGE.

A pagina 26, *sotto la tavola, invece di* Museo del Louvre, *leggasi:* Biblioteca Nazionale.

A pagina 27, *sotto la tavola, invece di* trovati, *leggasi:* trovato.

A pagina 86, *sotto la fig.* 71, *invece di* Collari scoperti a Kazan, *leggasi*: Uno dei collari scoperti a Kazan e Corona di Monza (Dalle incisioni del Bayer).

Alle pagine 138, 139, *sotte le tavole, invece di* Brescia. Museo Malaspina, *leggasi:* Pavia, Museo Malaspina.

A pagina 176, *linea* 6, *invece di* Fine del secolo XI o del principio del XII, *leggasi:* Fine del secolo XII o del principio del secolo XIII.

A pagina 293, *sotto la fig.* 217, *invece di* Bib'ioteca Nazionale, *leggasi:* Biblioteca Vaticana.

A pagina 340, *linea* 2, *invece di* l'altro manoscritto, *leggasi:* dell'altro manoscritto.

A pagina 378, *linee* 22-23, *invece di* Archivio capitolare, *leggasi:* Archivio capitolino.

A pagina 386, *linea* 18, *invece di* Demetrio di Pisa, *leggasi:* Demetrio di Pera.

A pagina 430, *linea* 17, *invece di* Santa Maria in Porto di Ravenna, *leggasi:* Nell'Arcivescovado di Ravenna.

A pagina 440, *sotto la fig.* 305, *invece di* Santa Maria in Porto, *leggasi:* Arcivescovado.

A pagina 478, *linea* 1, *invece di* Nologio, *leggasi:* Menologio.

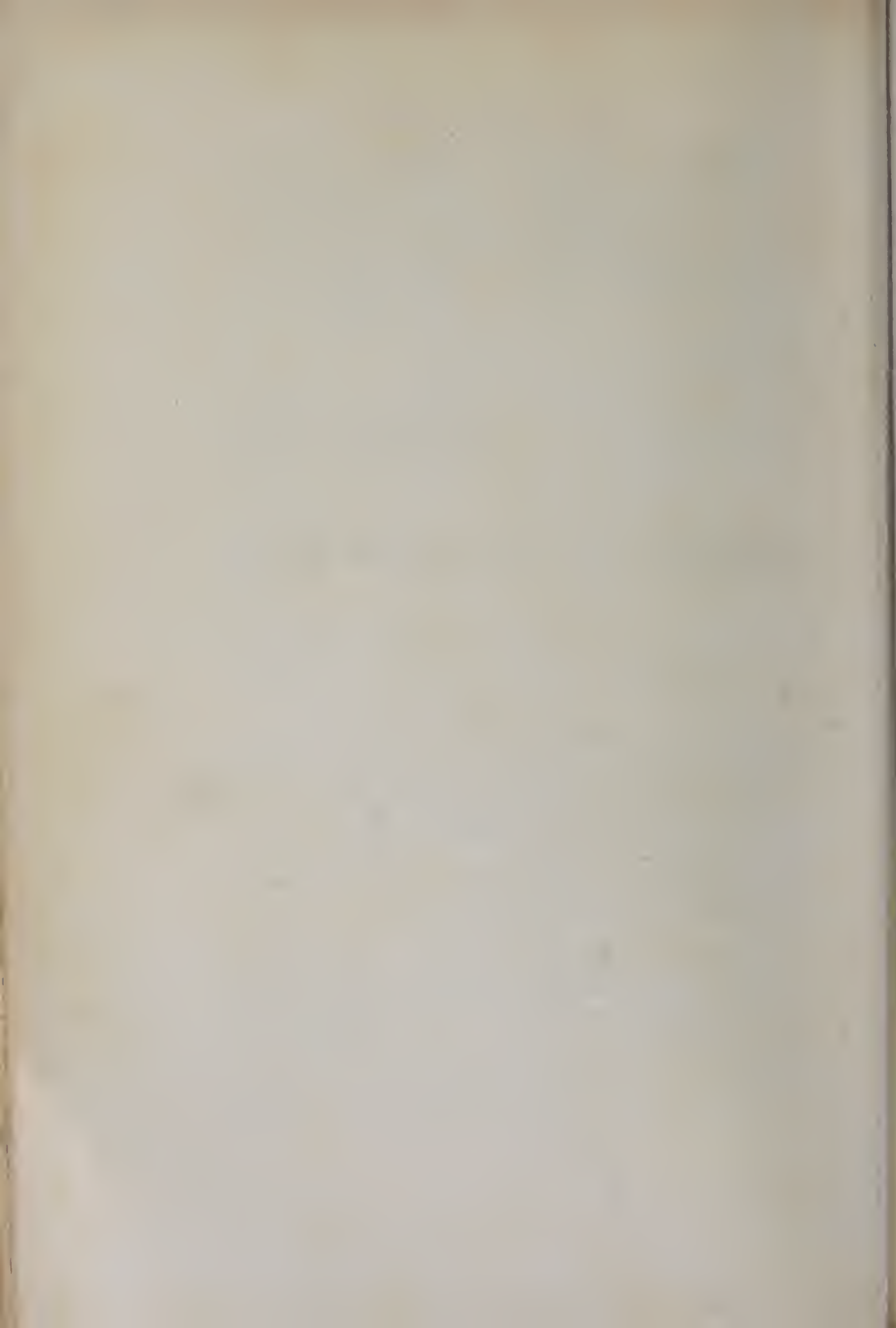



Fig. 1 — Bucarest, Museo. Tesoro di Petrossa

I.

L'arte nella Scizia — De' Goti nella Russia meridionale — I tesori di Szilágy-Somlyó e di Nagy-Szent-Miklós — Diffusione delle arti de' Goti nell'Occidente: il tesoro di Pouan, la tomba di Childerico, la corazza detta di Teodorico, gli oggetti trovati a Gourdon — L'arte ne' sepolcreti de' Goti d'Italia a Nocera Umbra e a Castel Trosino — Gli smalti barbarici — L'arte de' Longobardi: il bassorilievo dell'Incoronazione d'Agilulfo, le corone di Monza e quelle visigotiche di Spagna, il reliquario di Saint-Maurice, altri oggetti del tesoro di Teodolinda nella basilica di Monza — La cassa intagliata della cattedrale di Terracina — Elementi barbarici nelle arti occidentali.

L'arte ereditò dai barbari un sentimento vivace della natura, uno stimolo alla ricerca di forti effetti, fors'anche il sentimento mistico dell'indefinito che si trova nella poesia germanica. Quando l'arte romana perdette il suo peplo maestoso, i barbari vennero a darle vesti multicolori e splendenti di rubini e di granati, borchie raggianti, collane con vetri e ambre e bratteate d'oro.

La culla dell'arte barbarica si deve cercare nella Russia meridionale, ove le antichità sono più penetrate dagli elementi asiatici, dal sentimento artistico persiano, che oggi pure domina nelle regioni caucasiche.[1] Là i Greci avevano

[1] Ernest Chantre, *Recherches anthropologiques dans le Caucase*, t. III°, période historique, Paris-Lyon, 1887; Kondakow et Tolstoï, *Antiquités de la Russie méridionale*, trad. Reinach, Paris, Leroux, 1891; De Baye, *De l'influence de l'art des Goths en Occident*, Paris, 1891; I. de Morgan, *Mission scientifique au Caucase*, 1890; F. Bayern, *Contribution à l'archéologie du Caucase*, Lyon, 1882; Dubois de Montépreux, *Voyage au*

portato il loro influsso civile, che venne contrabbilanciato dalle orde scitiche, provenienti dall'Asia centrale, le quali, traversata la Russia meridionale, si sparsero nelle provincie danubiane. Su quel suolo della Scizia, alle porte dell'Oriente, si andò formando un'arte, che poi le altre orde barbariche sopraggiunte raccolsero, svilupparono e sparsero come da pieno ventilabro nell'Occidente. Strabone ci addita gli Sciti del Don non insensibili ai godimenti della civiltà, e accenna ad un'arte barbara presso gli abitanti della Tauride:

Aurea barbarica stat dea facta manu.

Il Museo dell'Ermitage a Pietroburgo ha una corona (fig. 2) assegnata a una regina della Scizia del Ponto, a una grande sacerdotessa della divina Anahid o Nana o Mylitta, venerata in Asia dalle rive dell'Eufrate sino alle coste del mar Nero.[1] È un'opera di glittica greca mista a simboli persiani e uralo-altaici, e anche a forme nuove d'oreficeria per gl'incastri di gemme, onde può considerarsi una primizia dell'arte barbarica. Fu scoperta nel 1864 a Novo Cerkask (Don inferiore) in un piccolo tumulo, insieme con altri oggetti regali. La corona aurea è in lamine sovrapposte, adorne di pietre, d'un cammeo in ametista, di animali, piante e pendenti d'oro; sul contorno superiore del diadema, le piante, gli animali e gli uccelli, benchè non più al posto originario, s'innalzano stranamente: il cervo e il barbuto ibex dalle grandi e arcuate corna corrono tra le piante a foglie di cardo cadenti, simili a quelle dell'*Aristolochia clematis* di Plinio. Sulla fascia ellittica del diadema è collocato un cammeo in ametista a forte rilievo su busto d'oro cesellato, di nobilissimo stile greco; eleganti sono i pendenti della corona fissi a catenelle, in

Caucase, Paris, 1838-43; *Antiquités du Bosphore cimmérien (Comptes rendus de la Commission impériale de Saint-Pétersbourg)*; DUNCAN MAC-PHERSON, *Antiquities of Kertch*, 1857. — Sui Goti in Crimea cfr. TOMASCHEK, *Die Goten in Taurien*; F. BRAUN, *Die letzten Schicksale der Krimgoten*; I. VAN DEN GHEYN, *Auger Busbecq et les Goths orientaux*.

[1] ODOBESCO, Memoria negli *Annali dell'Accademia rumena* (XI, sez. II) su *La grande corona e le antichità scitiche scoperte a Novo Cerkask*, Bucarest, 1879; CH. DE LINAS, Rendiconto della memoria stessa nella *Revue archéologique*, 1880.

forma di grani d'avena, di ciondoli che cadon giù da rosette. Tutto questo è in contrasto con la forma dei grossi castoni piantati sulla corona e con la selvatichezza della fattura degli animali, delle piante, degli uccelli dalle penne a incastro di

Fig. 2 — Pietroburgo, Museo dell'Ermitage. Corona scoperta a Novo Cerkask

gemme. Ma siamo dinanzi a una delle prime manifestazioni dell'arte de' popoli nord-europei, intorno al primo secolo dell'èra nostra, anteriore all'addensarsi delle tenebre medioevali. Gli animali sacri alla dea, che si presentavano quali attributi di Diana e di Venere, sulla corona della regina della Scizia del Ponto, si troveranno poi in abbondanza, tra i grifi e gli sparvieri, nelle sepolture barbare della Russia meridionale, come nelle regioni del Volga, dell'Obi e dell'Irtisch.

Una grande fibula, pure del Museo dell'Ermitage (fig. 3), conosciuta sotto il nome di grande falera di Siberia, perchè

* * *

I Goti della Scizia e della Dacia profittarono del loro lungo soggiorno nella Russia meridionale, e si assimilarono

Fig. 4 — Bucarest, Museo. Tesoro di Petrossa

le forme di un' arte delle popolazioni tra cui vissero, già illeggiadrita per gli esempi forniti dai Greci delle colonie, e lussureggiante a mo' di quelli apportati dagli artefici dell'Iran sulle rive del Ponto Eusino e del mar Caspio.

Delle industrie dei Goti nella Dacia sono saggio i tesori d'oreficeria scoperti in Rumenia, in Transilvania, a Bucovin, nel Banat di Temesvar, nella bassa Ungheria, ovunque quel popolo stese il suo dominio, nel II e nel III secolo dell'èra nostra. Più d'ogni altra scoperta, quella del tesoro di Petrossa mette in rilievo l'arte dei Goti nella Dacia.[1] Fu tro-

[1] Bibliografia sul tesoro di Petrossa:

Josef Arneth, *Die antiken Gold- und Silber Monumente des k. k. Münz- und Antiken-Kabinetes in Wien*, Wien, 1850; Franz Bock, *Die Kleinodien des heiligen roemischen*

vata nel 1837 da due cavatori di pietre nel monte Istritza, distretto di Buzeo, al nord-est della Valacchia, e constava di una gran serie d'oggetti preziosi, non tutti dello stesso tempo, ma raccolti in un lungo periodo per ornarne un luogo sacro e il sacerdote, sovrano di sua gente, che presedeva ai sacrifici in onore del dio Odino. Sapendosi da Ammiano Marcellino che, al momento dell'irruzione degli Unni in Europa, quei Goti che vollero resistere agl'invasori si ritrassero, sotto gli ordini di Atanarico, re de' Tervingi, dalle provincie del basso Danubio in un *vallum*, presso la montagna boscosa di *Caucaland*, [1] si è supposto qui fosse indicata la montagna di Istritza, che si dispone in anfiteatro coronata d'alberi vetusti sopra il piano popolato dai villaggi contigui di Petrossa (*Patridava* o *Petrodava* o anche *Patruissa*, indicata da Tolomeo nella Dacia) e di Coca (*Coca* o *Cauca* germanizzata in *Caucaland* da Ammiano Marcellino, paese della tribù germanica dei Cauci o Chauci). Sapendosi quindi che Atanarico, per tema di non riuscire a mantenersi a lungo in quel luogo, si ridusse nel 381 a Costantinopoli, chiamatovi da Teodosio, si è pensato che il re, fuggendo, lasciasse sepolto il tesoro, che dopo tanti secoli ha riveduto la luce. Il capo ostrogoto che, secondo Sozomene, [2] faceva passeggiare in gran pompa gl'idoli per la Dacia sopra carri velati, obbligando i cristiani ad adorarli, abbandonò sotterra le *regalia* o *pontificalia* con cui si presentava a' suoi, nascose gli oggetti del culto germanico?

Reiches deutscher Nation, nebst der Kroninsignien Boehmens, Ungarns und der Lombardei mit Kunsthistorischen Erlaeuterung, Wien, 1864; Id., *Der Schatz des westgothen Athanaric gefunden im Jahre 1837 zu Petreosa in der Grossen Walachei* (*Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, Wien, 1868): Charles de Linas, *Orfèvrerie mérovingienne: les œuvres de Saint-Eloi et la verroterie cloisonnée*, Paris, 1864; Labarte, *Histoire des arts industriels au Moyen âge et a l'époque de la Renaissance*, Paris, 1872; F. de Lasteyrie, *Histoire de l'orfèvrerie depuis les temps les plus reculés jusqu'a nos jours*, Paris, 1875; Charles de Linas, *Les origines de l'orfevrerie cloisonnée*, Arras et Paris, 1877-1878; Odobesco, *Le trésor de Petrossa*, Paris, 1900. (Citiamo solo quest'ultimo tra i tanti lavori dell'Odobesco dedicati al tesoro, perchè in esso vi sono tutti raccolti e ampliati).

[1] Ammiani Marcellini *Rerum gestarum*, lib. XXXI, 3.

[2] Herm. Sozomeni *Historiae Ecclesiast.*, lib. VI, 37.

Figg. 5, 6 e 7 — Bucarest, Museo, Tesoro di Petrossa

Veramente non si spiega come Atanarico, nel ridursi a Bisanzio per godere i favori della corte di Teodosio, rinunciasse al suo tesoro. Il carattere sacro riconosciuto in esso potrebbe far supporre, piuttosto, che fosse tratto da un tempio e sepolto quando le nuove credenze stavano per sostituirsi alle antiche. Ad ogni modo, il tesoro di Petrossa è formato di saggi dell'industria suntuaria della Dacia, nel tempo in cui i Goti occupavano vincitori tutte le regioni del Ponto Eusino, dell'Ister e dei Carpazi. Vi si vede l'anello a caratteri runico-arcaici, che si bagnava nel sangue delle vittime, e su cui giuravasi il *baugeidr* invocando il nome di Thor e di Odino;

Fig. 8 — Bucarest, Museo. Tesoro di Petrossa

un vassoio per le offerte ne' sacrifici, la brocca per le libazioni, la patera o coppa di memoria (*Minne*), che si vuotava tre volte ogni anno in onore degli dei, degli eroi e degli avi; le tazze in cristallo di rocca, che circolavano durante le feste solenni. E vi sono gli oggetti che ornarono le vestimenta d'un sacerdote: un collare metallico lunato su cui s'incassano, a forma di cerchi, di triangoli, di cuori, di trifogli, di palme, granati orientali, lapislazzuli e una pasta vitrea verde-chiara; una grande fibula pettorale in forma di sparviero, due fibule medie (*fibulae utrinsque humeri*) e una minore.[1]

---

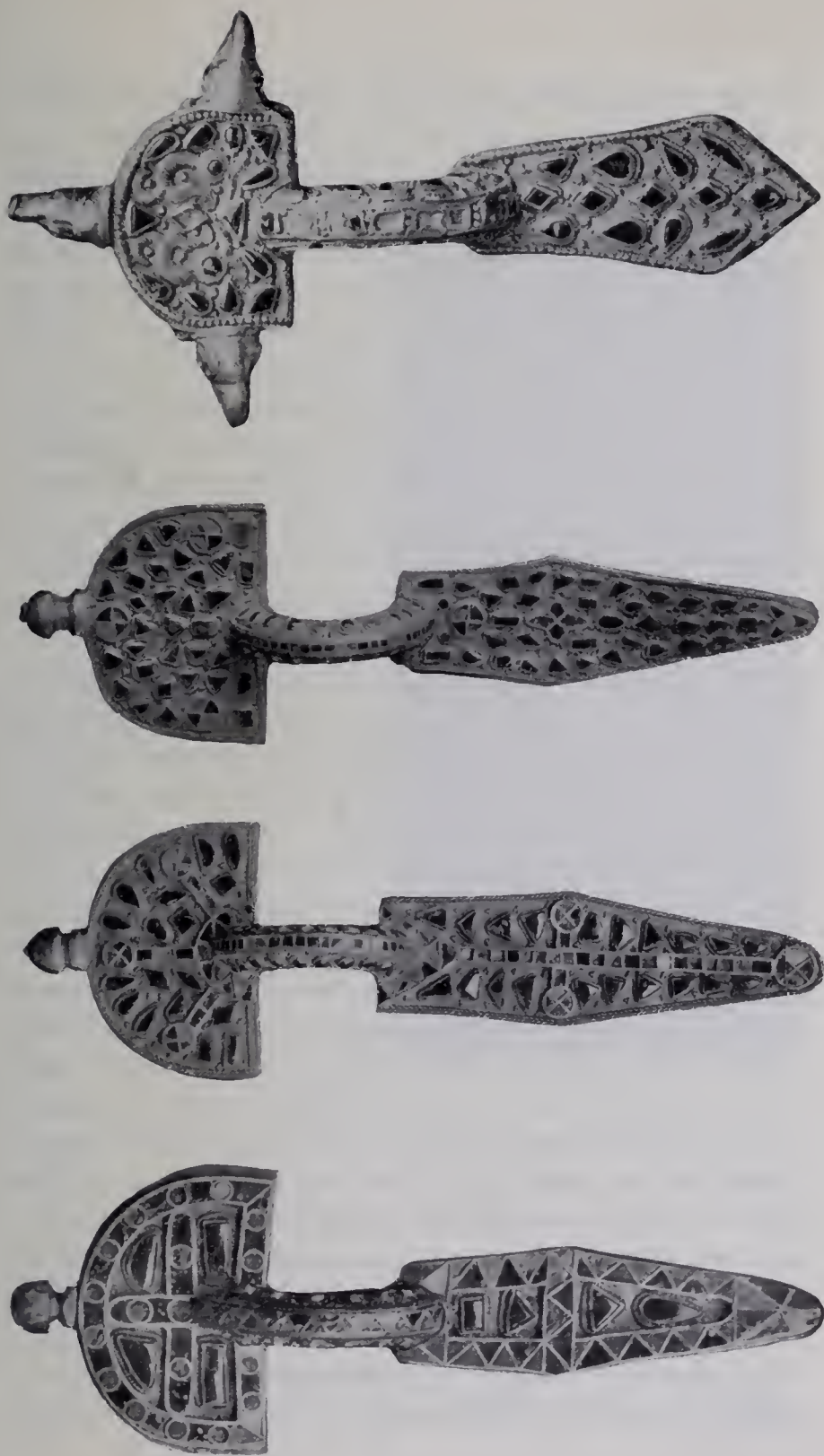
[1] Si è dubitato dal Kondakow che il tesoro appartenga al IV secolo, perchè un oggetto, la coppa figurata, ha analogia tecnica con un'altra trovatasi in un *Kourgan* di Siverskaia (distretto di Kuban) insieme con una moneta di Perissad. In ogni modo, scrive il confuso scrittore, il tesoro rimonta al primo secolo della nostra èra (Cfr. *Les émaux byzantins*, collezione Zvenigorosdkoï). Il Bapst, che dà conto della coppa di Siverskaia, nota la

Figg. 9, 10 e 11 — Budapest, Museo. Tesoro di Szilágy-Somlyó

L'anello a iscrizioni runiche è composto d'una verga cilindrica d'oro massiccio, aperta in un punto della periferia, ma in modo che, per l'elasticità dell'oggetto, si poteva togliere l'interruzione e agganciare l'un de' capi nell'occhiello formato dall'altro: un filo d'oro s'aggira alle due estremità congiungibili della verga e le rinforza. Questo è il solo oggetto del tesoro di Petrossa che contenga un'iscrizione, di cui si è letto con sicurezza l'ultima parola, *hailag* (santo), in quei caratteri runici che Venanzio Fortunato chiamava *barbara rhuna.*[1] Essi si ritrovano incisi sulla pietra, sul metallo, sull'osso e sul legno ne' paesi ove la razza germanica soggiornò o stabilì la sua dimora; e il carattere solenne e fatidico di quei segni era in antico riconosciuto dai Germani, perchè credevasi che Odino, dio della luce, ne avesse diffusa la cognizione. Nei canti e ne' poemi eroici de' Germani è parola de' bastoni runici, grandi e potenti, dipinti dal signore dell'eloquenza, ornati dalle divinità supreme e incisi da Odino. Nelle strofe del canto della valkiria Sigurdrifa, l'eroina rivela a Sigurd le virtù mistiche delle rune, delle rune della vittoria da incidersi sulla guardia della spada, delle rune della bevanda da incidersi sui corni da bere, ecc.

Il Dietrich, l'Odobesco ed altri suppongono che l'anello fosse sacro, conservato in un tempio, destinato a ricevere i giuramenti solenni; e le parole lettevi, *hailag* e *Guta,* hanno lasciato supporre che la scritta contenesse un'idea di consacrazione applicata alla nazione gotica. E si è citato tanto l'antico poema eddico Hâvamâl, nel quale Odino, per ottenere il dóno della poesia, rompe il giuramento fatto sull'anello, quanto alcuni frammenti di antiche leggi pagane in Islanda, codificate nel X secolo della nostra èra, nelle quali

differenza tecnica con la coppa di Petrossa, dice della moneta di Perissad III (?) vissuto alla fine del II secolo av. Cristo, e infine giudica entrambe le coppe come opera barbara, copia grossolana di bassorilievi d'argomento religioso di popoli civili (Bapst, *Gazette archéologique,* 1887). Notiamo infine che l'esistenza della moneta di Perissad III (?) non serve di per sè sola a datare la coppa di Siverskaia.

[1] Venantii Honorii Clementiani Fortunati *Carminum Epistolarum expositionum,* lib. VII, XVIII: *ad Flavium,* versi 19 e 20.

Figg. 12, 13, 14 e 15 — Budapest, Museo, Tesoro di Szilágy-Somlyó

è detto che l'anello sacro, pesante due once almeno, doveva esser posto sull'altare del dio principale; che il *godhi*, o sacerdote, doveva tenerlo in mano durante la cerimonia, dopo averlo intriso nel sangue del toro purificato; che chiunque dovesse trattare una causa in tribunale cominciasse dal prestare giuramento sull'anello innanzi a testimoni.[1] Come gli Scandinavi, probabilmente gli antichi Goti avevano lo stesso uso, l'antica procedura religiosa e giudiziaria.

Oltre l'anello del giuramento, il tesoro di Petrossa racchiuse un anello semplice, un grande *torquis* in oro, rotondo, massiccio, dello spessore di cinque centimetri, del diametro di diciassette. Presso i popoli barbari, così come a Roma e nell'antico Oriente, s'impiegarono cerchi o catene di metallo per riunire diversi utensili sacri al culto. L'anello semplice di Petrossa può essere uno di questi.

Un gran piatto (*discus sive lanx*), altro oggetto del tesoro, è d'oro puro, di m. 0.565 di diametro, del valore superiore a 22,000 franchi per il solo peso del metallo prezioso, con orlo a zigzag o a denti di lupo e file di perline, con una rosa radiata nel mezzo, circondata da un ornato composto di S diritte e rovescie unite insieme, ossia di doppie spire congiunte: forme ornamentali di uso comune al tempo delle invasioni.

Ben più importante è la patera cesellata (fig. 4), formata da due lamine applicate l'una sull'altra e saldate insieme, adorna nell'interno di figure in istile greco-romano de' bassi tempi. Ad ogni quadrante, nell'orlo, tra una fila di perle e un filo ritorto, gira un tralcio di vite da cui si diparte e va a cadere fuor della zona, fra le teste delle figure rappresentate, ora una foglia ed ora un grappolo. Le figure posano sopra un cerchio mediano, limitato da un filo ritorto, e, secondo De Linas, rappresentano alcune deità gotiche: Algir, dio delle acque; Tyr, dio della guerra; le tre Parche,

[1] Sull'anello del giuramento presso i popoli germanici, vedi: J. GRIMM, *Deutsche Rechtsalterthümer*, II Aufl., Goettingen, 1854; GEOFFROY, *Les institutions et les mœurs du paganisme scandinave en Islande*, Paris, 1864.

Urda, Verdandi e Skuldra, ecc. Ma la designazione non è sicura, e il De Linas stesso, che la fece con grande incertezza, cambiò parere per vederci un corteggio isiaco intorno la *Dea Mater* degli Asiatici. In generale, tutte quelle figure, eseguite sulla scorta di esemplari greci, sono deità differenti da quelle dell'Olimpo, hanno forme e attributi affini con le immagini greche, ma se ne discostano nell'insieme. rispondono a una concezione nuova, o almeno hanno perduto nella copia ogni carattere originale, la loro nobile fisonomia. Nel medaglione centrale si vede un pastore accosciato, un cane, una lepre, un leone, due asini affrontati, un leopardo. Nel mezzo, sopra questi animali, sorge una statuetta di donna seduta, con un vaso, una coppa simbolica secondo Henszlmann, tenuta con ambe le mani contro il seno. In genere tutta quella serie di figure, con vasi, cornucopie, patere, corbe, tra i pampini, fa credere che qui sia rappresentata una festa in onore delle potenze feconde della natura.

Fig. 16
Budapest. Museo. Tesoro di Szilágy-Somlyó

Due anfore (una a fig. 5), trovate pure nel tesoro, nel collo e nel piede hanno la dentellatura a zigzag e a fiori di gigli o foglie d'acanto lanceolate tutte a punti; le anse si curvano

per formare una specie di testa di uccello, e nell'attaccarsi al vaso si volgono in ricciolo sopra una foglia di giglio. Quasi sempre hanno la forma dell'*oenochoe* greco o romano, come le due trovate nella borgata di Apahida, nel 1889, presso Clausenburg in Transilvania, in una tomba muliebre del periodo de' Goti.[1] Anche in queste le anse sono formate da verghe metalliche massicce e quadrate, che, curvantesi a spira, si congiungono al corpo con un fiore a mo' di ferro di lancia. Così dovettero essere, scrive l'Odobesco, le ampolle divine, *Skapter, Hnikars*, con le quali la valkiria Skoegul distribuiva l'idromele nei corni da bere.

Tra gli altri oggetti, tutti in oro con pietre preziose e cristalli, che adornarono la persona del sacerdote, è una grande fibula (fig. 6) in forma di sparviero con le ali e le cosce formate da granati a incasso, il collo forato a cuori di cristallo rosso, il petto e la coda incastonati di pietre diverse, granati orientali, zaffiri, smeraldi, topazi, ecc. Alla coda erano sospese, a catenelle intrecciate, quattro ghiande, delle quali tre rimangono ancora, in cristallo di rocca montate in capsulette perlate. Si è paragonata all'uccello che nelle rappresentazioni dei re sassanidi vedesi sulla corona del capo; ma più probabilmente servì di falera pettorale ad un sacerdote de' Goti, che chiamaron sacro lo sparviero.

La tecnica è quella familiare ai Goti stessi, dal momento in cui si trovarono in contatto con l'Impero bizantino e coi vicini di Persia, anche per l'impiego de' granati, che formò a quel tempo il fondamento d'ogni oreficeria a incasso.

Le due fibule medie (una a fig. 7) (*fibulae utrinsque humeri*) del tesoro sono in forma d'uccello dal lungo collo e dal becco adunco, *ibis* o avoltoio, posto sopra un corpo ellittico: il collo è orlato di perle e il corpo è fornito di due placche sovrapposte, una che serve di fondo, l'altra, più sottile, a tra-

[1] FINALY, *Scoperta della tomba di Apahida* (*Az Apahidai sirletet*, nella rivista *Az Erdélyi Muzeum-Egylet Kiadványai*, 1889). Vedi pure a questo proposito: HAMPEL JÓSEF, *A Régibb Középkor Emlékei Magyarhonban*, I, Budapest, 1894.

fori in guisa di cuori, palme e cerchi disposti intorno a un grande castone centrale. Cinque ghiandette pendono con catenine dalla coda dell'uccello. Le due fibule, che si attaccavano alla veste per mezzo di uno spillo posto dietro, sono

Fig. 17 — Budapest, Museo. Tesoro di Szilágy-Somlyó

simili a due altre con vetri rossi e verdi, scoperte in Aquitania, ora al Museo di Cluny a Parigi. Come queste, furono applicate simmetricamente, forse come spalline.

Una fibula minore rammenta le due medie, benchè sotto lo schema geometrico sia scomparsa la forma di uccello.

Il collare del tesoro è a mezzaluna, formato da due placche, l'una che serve di fondo, l'altra, che vi è sovrapposta, sottile, tagliata a cuori, palmette, trifogli e triangoli, orlata da

rettangoletti, tutti già pieni di gemme, di paste vitree e di lapislazzuli, sì come li usarono i barbari del Nord per ornamento, invece degli anelli o *torques* già portati intorno al collo dai guerrieri.

Due grandi corbe in oro (figg. 8 e 1), lavorate a traforo con cristalli, completano la serie, ottagona l'una, dodecagona l'altra, con rose traforate ad ogni faccia; le anse sono formate da una pantera o da un guepardo aventi il corpo sparso di piccoli granati e di particelle d'ambra e di gemme, di cui resta solo il ricordo. Esse sono state ingegnosamente messe a confronto con la così detta tazza di Salomone, ossia la grande coppa di Chosroe I (a. 531-570), nella Biblioteca Nazionale di Parigi; e con le rose a trafori della fascia sulla corona del re visigoto Svinthila, trovate alla *fuente* di Guarrazar presso Toledo, ora nell'Armeria reale di Madrid. Queste somiglianze tra la corona e le corbe manifestano i vincoli tra i popoli della Rumenia e della Spagna, dei Goti delle rive del Buzeo e di quelli del Tago; come le affinità tra le corbe e la coppa sassanide traforata e con medaglioni a cristalli di rocca e vetri rossi traslucidi ci avvertono della provenienza orientale dei barbari e dell'arte loro. I cimeli di Petrossa ci porgono l'esempio più antico dell'uso del vetro rosso granato e rubino con il verde smeraldo.

Fig. 18 — Budapest. Museo. Tesoro di Szilágy-Somlyó

* * *

Dell'arte de' Visigoti nella Dacia, al momento della loro fuga innanzi all'invasione degli Unni, ci dà testimonianza

il tesoro di Szilágy-Somlyó, con medaglioni degl'imperatori romani il cui regno corrisponde a quel periodo di tempo, cioè Massimiano Ercole, Costanzo Valentiniano, Valente e Graziano. Non v'ha dubbio che i gioielli, le coppe,

Fig. 19 — Budapest, Museo. Tesoro di Szilágy-Somlyó

i medaglioni appartenessero a principi Amali, non solo per la tecnica, ma anche per l'ornamentazione zoomorfica. [1] I medaglioni con le immagini imperiali, entro cornici a zigzag, a perle e ad incassatura di granati, munite d'un anello con nodi,

[1] Baron DE BAYE, *Souvenir du Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques*, Moscou, 1892; PULSZKY, *Die Goldfunde von Szilágy-Somlyó*, Pest, 1890; HAMPEL JÓSEF, *A Régibb Középkor* (IV-X Század) *Emlékei Magyarhouban*, Budapest, 1894.

sono la prima forma delle bratteate, che recarono poi copie o libere imitazioni di monete imperiali romane, finchè, a furia di riduzione dei tipi da cui provennero, non ebbero quasi significato di sorta: cerchi, croci, teste, animali, gli elementi divisi de' medaglioni romani formarono un geroglifico indecifrabile. Insieme coi grandi medaglioni si trovarono ricchissime fibule allungate, con gemme e granati incassati (figg. 9 a 18), altre tonde, una con fiere che si rincorrono (fig. 19), due tazze auree (figg. 20 e 21), infine un grande braccialetto d'oro (fig. 22).

A Nagy-Szent-Miklós (Comitato Torontal, nell' Ungheria), sulle sponde dell'Aranika, in prossimità del fiume Maros, nel 1799 fu trovato un altro tesoro, che mercanti greci portarono alla fiera di Pest, dove per ordine imperiale fu acquistato dal Gabinetto viennese di medaglie e d'antichità. Sotto il nome di Attila, datogli dall' immaginazione popolare, che assegna in tributo agli eroi i tesori restituiti dalla terra, quella raccolta di vasi d'oro lavorati a sbalzo, di coppe, di nappi, di un *riton*, ecc., attrasse l'attenzione degli studiosi.[1] L'Hampel, ricordando l'iscrizione in onciale greca di una tazza del gruppo, nella quale è ricordo di Buela e di Butaul, suppose che il tesoro appartenesse a quei due principi cristiani, forse Gepidi.[2] Alcuni vasi di ugual forma, duplicati, gli fecero ritenere che appunto due ne fossero i possessori; e una croce iniziale della epigrafe nella tazza suddetta, come

[1] Bibliografia del tesoro d'Attila:

SCHÖNWISNER, *Notitia Hungaricae rei numariae*, Buda, 1801; STEINBÜCHEL, incisioni in rame del tesoro, le quali servirono poi all'Arneth, 1826-29; ANONIMO, Notizia nel periodico *Hajdan ès Jelen*, Pest, 1847; ARNETH, *Die Gold und Silbermonumente des k. k. Munz- und Antikencabinets*, Wien, 1850; RÖMER, *Archaeological Közlemèyek* (Comunicazioni archeologiche), 1865, V vol., pag. 31; FRANZ V. PULSZKY, *Jahrbücher der Ung. Akademie*, 1878; HENSZLMANN, *Compte rendu du Congrès intern. d'anthropologie et d'archéologie*, Budapest, 1877; HAMMER PURGSTALL, *Geschichte des osman. Reiches*, III Band; KOEHNE, *Mémoire de la Société d'arch. et de num.*, Saint-Pétersbourg, 1848, I vol.; SACKEN und KENNER, *Sammlungen des k. k. Munz- und Antikencabinets*, Wien, 1866; *A magyar történeti ötvösmü-kiállitas lajstroma* (Cat. dell'Esposizione d'oreficeria di Budapest), 1884; *Archaeologiai Ertesitö*, nuova serie, IV vol., 1884; HAMPEL JOSEF, *Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklòs sogennanter « Schatz des Attila »*, Budapest, 1885.

[2] Sulle antichità scopertesi in Ungheria, contemporanee al soggiorno dei Gepidi in Transilvania, vedi DE BAYE, *Rapport sur une mission archéologique en Autriche-Hongrie* (*Bulletin des travaux historiques et scientifiques, section d'archéol.*, 1892).

le iscrizioni in altre due tazze allusive a lustrazioni battesimali, lo persuasero a ritenere cristiani quei principi e a far risalire al IV-V secolo il tesoro.

Con tutta probabilità, secondo le ingegnose ipotesi dell'Hampel, esso derivò da qualcuna delle città dell'Eusino,

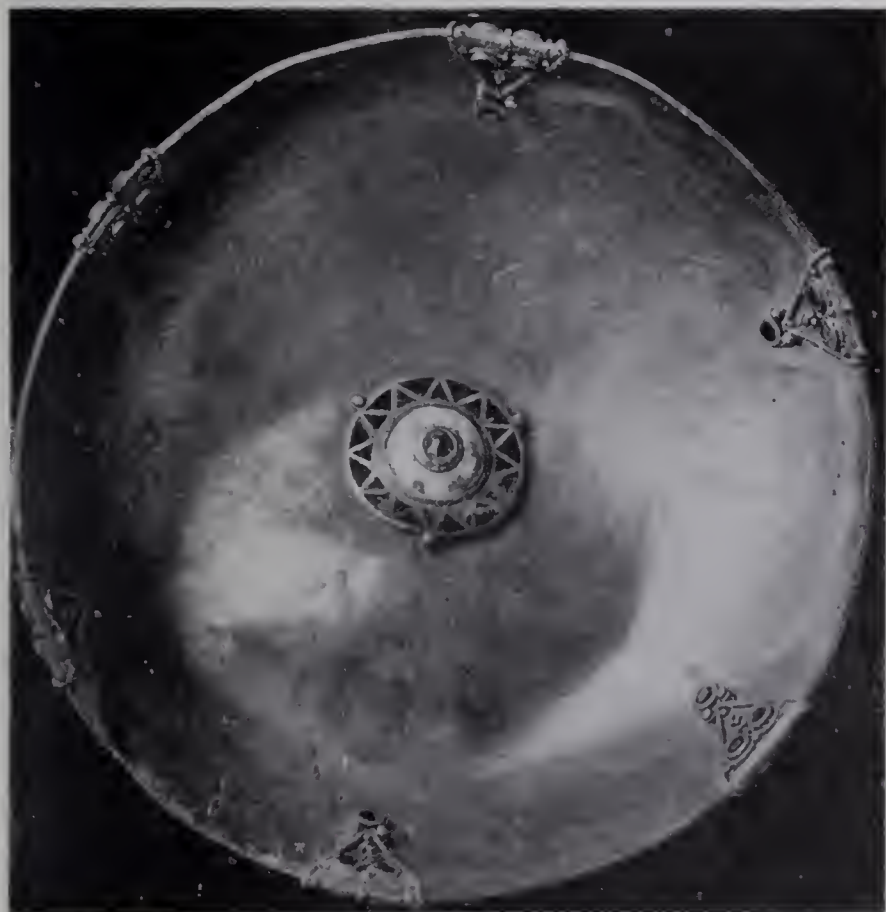



Fig. 20 — Budapest, Museo. Tesoro di Szilágy-Somlyó

donde par che scendano le fonti dell'arte barbarica, e forse dalla ricchissima Panticapea. Vi sono parecchi vasi con la bocca triloba, propria della ceramica greco-romana della Decadenza, e molti tra gli oggetti con scanalature, con ornati classici a file di perle e a ghirlande d'acanto. Sul corpo di un vaso è espresso il mito di Ganimede o d'Iscander

dell' Oriente asceso al sole; in altri stanno grifi, leoni e fantastiche fiere. Questa rappresentazione di mostri e d'animali in lotta era frequente nell'antichità, preferita dagli artisti del Ponto, comunissima in Oriente, donde furon tratti pure, ad ornamento degli oggetti del tesoro, parecchi motivi, tra gli altri l'albero dell'*hom* e il cavaliere cacciatore che tende l'arco contro un leopardo, mentre cavalca l'alato quadrupede androcefalo, così caratteristico dell' arte persiana. Altri re barbuti con una corona a dentelli, e cavalieri che fanno ondeggiare allegramente sul capo una sciarpa o che si slanciano contro animali fuggenti con la testa volta all'indietro. Agli elementi classici e orientali, oscurati dalla barbarie e dalla fantasia nordica, i Goti associarono su quei vasi forme particolari d'ornati, come file di stelle che si tangono in due punti, il qual motivo troverà poi tante applicazioni nell'arte medioevale, e lo rivedremo prossimamente nell'Evangilario della regina Teodolinda a Monza e nella corona di Recesvinto. Così pure certe file di palmette, corruzione della cornice ad ovoli, e in cui gli ovoli diventan frecce riunite da cerchietti o da punti: esempio il fregio del mausoleo di Teodorico a Ravenna e la corazza d'oro, detta di Teodorico, nel Museo di questa città. In uno dei vasi si vede Ganimede rappresentato tra le ali dell'aquila, come una fanciulla, con una coppa in mano; e l'Hampel suppone che potesse ricordare la leggenda scitica della coppa d'oro caduta dal cielo ai barbari, che sovente rappresentarono una donna con una coppa nelle mani. Quantunque l'ipotesi sembri arrischiata, ricordiamo come fosse costumanza degli Sciti di portare alla cintura una coppa, simbolo del loro nome, che Erodoto deriva da Skythes, il più giovane dei tre figli generati da Echidna, mostro mezzo donna e mezzo serpente. Racconta Erodoto [1] che Ercole, sulle sponde del mar Nero, sposò Echidna per avere in restituzione i buoi di Gerione, da lei

[1] IV, 8, 10.

rapitigli mentre era addormentato. Nacquero tre figli, e di essi fu designato da Ercole re del luogo quello che sarebbe stato capace di tirare il suo arco e cingere la sua cintura recante nel mezzo una coppa (φίαλα) d'oro. Il più giovane,

Fig. 21 — Budapest, Museo. Tesoro di Szilágy-Somlyó

Skythes, vi riuscì, e fu il signore del popolo degli Sciti. La coppa alla cintura veduta in molte statue trovate nel mezzodì della Russia, sulle colline tra il Don e il Pruth, cioè nei campi sciti d'Erodoto, e nei piani di Kertsch, come in Ispagna, a Yecla, nella Murcia, [1] antica Betica de' Cartaginesi, fa pen-

[1] Bibliografia sulle statue di Yecla:

E. D. Juan de la Rada y Delgado, *Antiquitades del cerro de los Angeles*, 1875-76; E. Cartailhac, *Les âges préhistoriques en Espagne et en Portugal*, 1876; Léon Heuzey, *Statues espagnoles de style gréco-phénicien* (*Bull. de correspondance hellénique*, t. XV, 1891).

sare sia stata essa il simbolo d'un popolo che, uscendo dalle rive del mar Nero, si disseminò a settentrione, a ponente e a mezzogiorno d'Europa.[1] Benchè non sia possibile convenire che quelle statue formino tutte un gruppo proprio della gente gotica, sì come parve all'Henszlmann, ben può credersi che presso i Goti la coppa fosse simbolo religioso. I popoli nomadi dell'Asia, per nutrirsi del latte delle giumente, portano la coppa attaccata alla sella; e ancora oggi i Persiani e i popoli delle steppe russe, compresi sotto il nome generico di Sciti, seguono quest'uso.[2] Ora, quell'oggetto tanto comune, familiare e caro, divenne naturalmente un distintivo, un segno della gente, un simbolo anche sacro, nell'immaginazione dei popoli primitivi, e particolarmente degli Sciti, che, al dire di Quinto Curzio,[3] avevano risposto ad Alessandro il Grande: « Se tu vuoi conoscere il popolo scita, sappi che il cielo ci ha fatto dono d'un giogo per i buoi, d'una lancia, d'un aratro, d'una freccia e d'una coppa; e che noi diamo agli amici il frutto della fatica de' buoi e ci serviamo della coppa per fare con quelli le libazioni agli dei; noi colpiamo con la lancia il nemico se vicino, con la freccia se lontano ».

* * *

Gli Unni, nati, come favoleggia Jornandes, dal connubio d'immondi spiriti con le streghe erranti nella solitudine, si precipitarono sulla gente gotica, soggiogarono gli Ostrogoti, volsero in fuga i Visigoti. Rotta la linea del Danubio, limite dei confini dell'Impero, questo fu inondato dai barbari. Il regno visigoto si costituì nella Gallia; gli Ostrogoti, liberatisi dagli Unni, occuparono la Pannonia, e, guidati da Teodorico, s'impadronirono dell'Italia.

---

[1] HENSZLMANN, *L'âge de fer, étude sur l'art gothique* (*Compte rendu de la VIII^e session, à Budapest, du Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques, 1876*, I, Budapest, 1877).

[2] N. BRANDEBOURG, *Sur les coupes de ceinturons des anciens Scytes* (*Congrès international d'archéologie préhistorique et d'anthropologie à Moscou*, t. I, Moscou, 1892, pag. 123 e segg.).

[3] VII, 8, 16.

L'arte che vestiva i defunti nelle tombe danubiane, si diffuse in tutto l'Occidente con le genti gotiche.[1] I tesori regali, funerari, votivi, scopertisi ovunque si estese quella stirpe, recano una propria impronta, nell'uso e nell'abuso

Fig. 22 — Budapest, Museo. Tesoro di Szilágy-Somlyó

d'incassar granati entro l'oro, nella profusione di vetri, di gemme e di smalti de' gioielli, nella decorazione zoomorfica

[1] Tra gli oggetti che si considerano come un tratto d'unione tra l'Occidente e l'Oriente sono stati segnalati particolarmente i gioielli di Wittischlingen (Cfr. DE BAYE, *Le tombeau de Wittischlingen au Musée national bavarois de Munich* (*Gazette archéologique*, 1889); OHLENSCHLAGER, *Die Inschrift des Wittischlinger Fundes* (*Sitzungsberichten der philos.-philol. u. histor. Classe der k. bay. Akad. der Wissen.*, Heft I, 1884).

mostruosa. L'arte romana, come avviene in ogni periodo della Decadenza, era caduta nella ricerca di effetti, di contrasti di luci e d'ombre, della vivacità e dello scintillio dei colori; e i barbari, che avevan gli occhi di gazza, vi trovarono ciò che meglio serviva al loro gusto. Le lamine traforate o con ornati simulanti un traforo sovrapposte a fondi piani; i lavori di metallo a sbalzo; le incrostazioni di granati e di smalti, divennero di moda comune ai barbari.

Tra le cose più importanti del secolo V può annoverarsi la serie di oggetti (ora nel Museo di Troyes) che appartennero a un capo de' Visigoti o de' Franchi. Furono supposti anzi di Teodorico, re de' Visigoti, che nel 451 perdette la vita nella battaglia contro Attila, *in campis Mauriacis*. Si rinvennero l'anno 1842 nella Champagne, in vicinanza della vallata dell'Aube e del comune di Pouan, tra Arcis-sur-Aube (Arciaca) e Méry-sur-Seine (Mauriacum). In una sepoltura, a ottanta centimetri di profondità, erano lame di ferro ossidate, gioielli e ornamenti d'oro d'un peso considerevole: [1] un collare d'oro massiccio, un braccialetto, fermagli d'oro, fibule con ornati composti di vetro rosso, una spada e un coltello a due tagli con ornamenti in vetro rosso (fig. 23), un anello con sul piatto del castone la parola HEVA, che si è supposto derivi dal gotico *Heiv* (casa, famiglia), e quindi indicante *dominus*, capo; ed anche sposa o sposo, *hiwa* nel vecchio sassone, parola relativa al dono che presso i popoli germanici si scambiavano gli sposi. Ad ogni modo, la parola gotica è scritta in latino, al *v* fu conservato il valore del *w*; e questo è un segno del romanizzarsi dell'industria barbarica de' Visigoti inclinanti verso la romanità. Sidonio Apollinare, nel descrivere Tolosa, sede del re Enrico, invita il Romano a recarsi, per supplicare il suo scampo dalle invasioni degli Sciti, là dove si vede il Sassone dagli occhi cilestri, e il Sicambro dalla lunga chioma, e l'Erulo dal co-

[1] PEIGNÉ-DELACOURT, *Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila en 451*, Paris, Claye, 1860; ID., *Supplément aux recherches*, ecc., Troyes, 1866.

lore delle acque della sua patria, e il Burgundo alto sette piedi, implorante pace, e l'Ostrogoto superbo che chiede

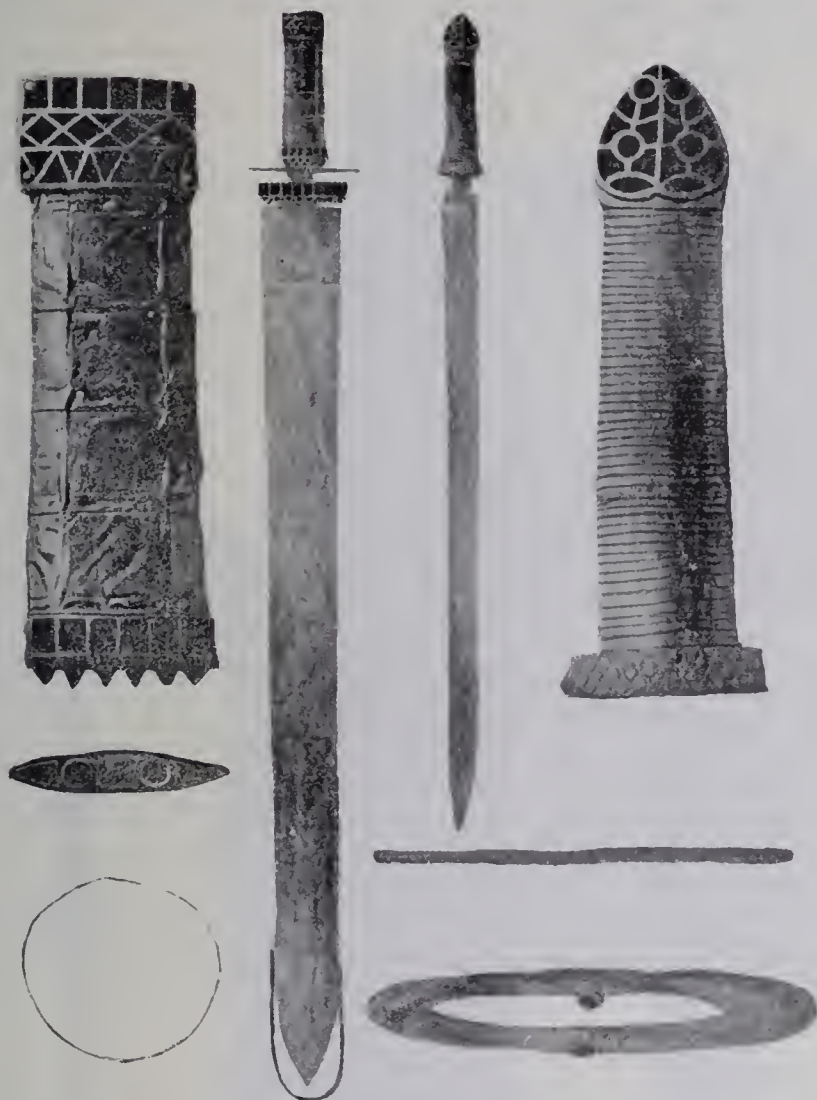



Fig. 23 — Troyes, Museo. Armi dette di Teodorico, re de' Visigoti (Dal Peigné-Delacourt)

soccorso contro gli Unni: il fiume Garonna doveva proteggere il debole Tevere. [1] E il poeta predisse il vero, poichè Ezio e Teodorico, alleati *in campis Mauriacis,* sostennero

[1] Sidonius, Ep. 8, 9, vers. 21 e segg.

contro Attila la grande battaglia, che salvò la civiltà dall'assoluta distruzione: *bellum atrox, multiplex, immane, pertinax, cui simile nulla usquam narrat antiquitas.* [1] Il posto della

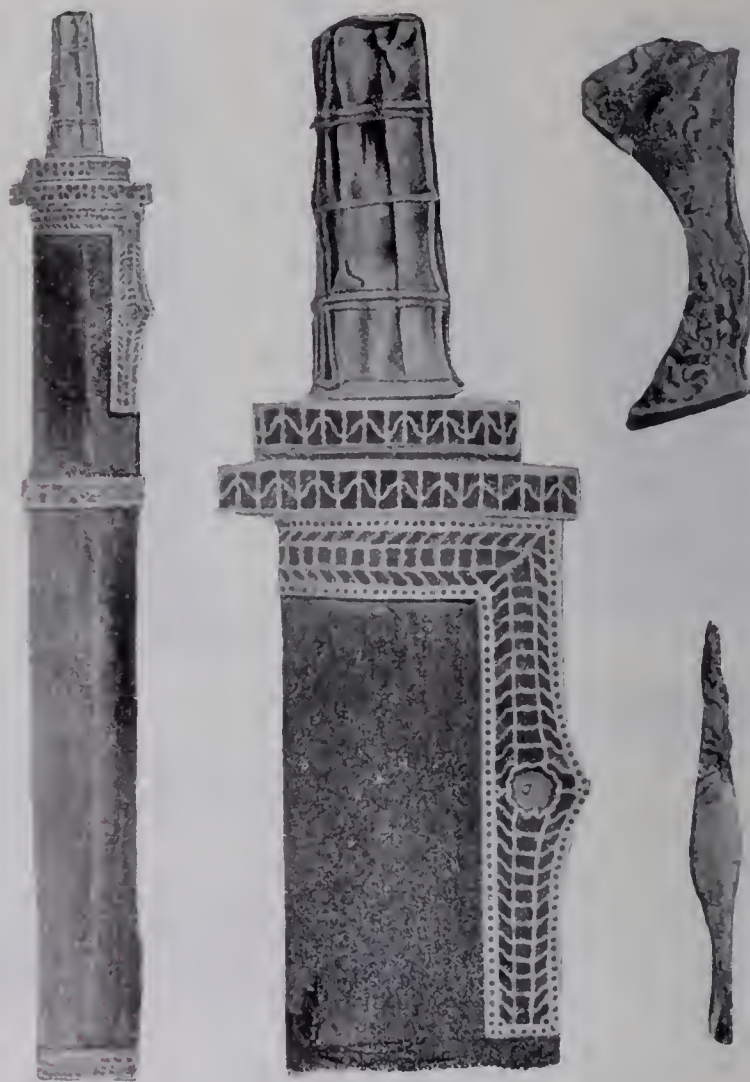



Fig. 24 — Parigi, Museo del Louvre. Armi di Childerico
(Dal Peigné-Delacourt)

scoperta del sepolcro, ne' luoghi dove avvenne il cozzo terribile delle armi, dette agio alla supposizione che il guer-

[1] JORNANDES, *De Getor. sive Gothor. orig. et reb. get.*, c. XII.

riero sepolto con tanti segni di regalità fosse il re Teodorico, il quale nella battaglia, correndo innanzi alle file dei combattenti, per eccitarli alla pugna, cadde da cavallo e fu calpestato da' suoi, che più tardi, trovatolo sotto un mucchio di cadaveri, cantarono in suo onore degl' inni funebri e lo

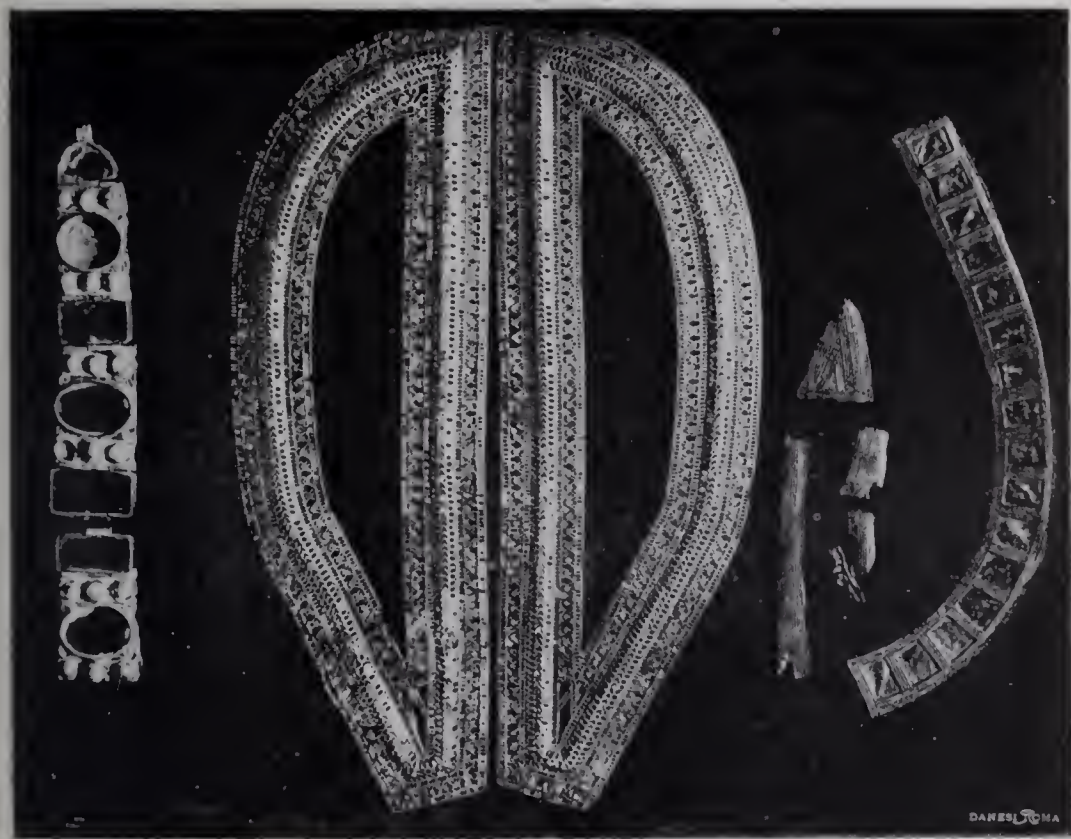



Fig. 25 — Ravenna, Museo Nazionale
Frammenti della corazza di Teodorico e gioiello trovati in San Francesco

innalzarono sotto gli occhi de' nemici, con molte e varie grida di dolore, dando l'ultimo vale al re tra i furori della guerra. Cadevano lacrime dagli occhi di quegli uomini forti, innanzi alla salma del duce, glorioso anche al dire degli Unni, portato con le regali insegne al sepolcro.

L'ipotesi incontrò oppositori, ma certo la somiglianza del tesoro con le armi e i gioielli trovati nella tomba di Childerico,

re dei Franchi (a. 481), dà sicurezza che quelli appartennero a un capo di gente barbarica del secolo V.

Childerico, che da giovane avrebbe potuto assistere alla battaglia contro Attila, si ornava di oggetti con ornamenti a vetri rossi incassati. Solo in parte ormai si conservano alla Biblioteca Nazionale di Parigi. Furono scoperti a Tournai il 27 maggio 1653, mentre si riparava l'ospedale della chiesa Saint-Brice: erano tutta una serie di monete e di gioielli, frammenti di ferro, una spada (fig. 24), fornimenti di un cofano, ornati in forma di teste di bue e api d'oro, un anello con sigillo, e fermagli. Grazie a Jacques Chiflet, medico dell'arciduca Leopoldo Guglielmo, governatore de' Paesi Bassi per il re di Spagna, gli oggetti furono raccolti, studiati e assegnati a Childerico I, di cui l'anello recava l'immagine. Nella tomba però erano due crani, e può supporsi che accanto al re de' Franchi dormisse il sonno eterno la regina; e certo è che qualcuno degli oggetti, ad esempio le fibule d'oro in forma d'ape, erano ornamento muliebre. [1]

La corazza trovata a Ravenna in un lavoro di sterro, nel 1854 (fig. 25), [2] fu supposta di Odoacre dal Rahn, poi indicata come propria di un guerriero dei Da Polenta, e infine da Ferdinando di Lasteyrie come di Teodorico. [3] Quest'ultima ipotesi sembrò più avvalorata delle altre, per essersi trovata la corazza a breve distanza dal mausoleo appunto di Teodorico, donde fu tolta, dicesi, per dare aspetto di verità alla

---

[1] Bibliografia sul tesoro di Childerico I:

Anastasis Childerici I Francorum regis sive thesaurus sepulchralis Tornaci Nerviorum effosus et commentario illustratus, Anvers, Plantin, 1655; LEVINTE, *Annales ecclesiastici Francorum*, t. I; MONTFAUCON, *Monuments de la Monarchie françoise*, t. I; ABBÉ COCHET, *Le Tombeau de Childéric Iᵉʳ*, 1859; PEIGNE-DELACOURT, op. cit.; LABARTE, *Histoire des arts industriels*, t. I; C. DE LINAS, *Les œuvres de Saint-Eloi*, 1864; ID., *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, t. III; BOCK, *Kleinodien des römischen Reiches*, op. cit.

[2] Il Kondakow e altri ritennero i monili, che si vedono esposti e qui riprodotti presso la corazza nel Museo Nazionale di Ravenna, come parti della corazza. Furono invece trovati nella chiesa di San Francesco in Ravenna. Ne parleremo in seguito.

[3] RAHN, *Ein Besuch in Ravenna*, Leipzig, 1886 (*Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, pag. 295); ZABBERONI, *Relazione sugli scavi fatti nel 1854*, Ravenna, 1871; F. DI LASTEYRIE, *Essai de restitution d'un des boucliers daces représentés sur les bas-reliefs de la colonne Trajane* (Estratto dal *Bulletin de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1868).

leggenda che i demoni, levatolo dall'arca, lo gettassero nel vulcano di Lipari. Comunque sia, i frammenti della corazza. rimasti salvi dalla rapacità degli operai che la ritrovarono, ne' trafori chiusi da granati mostra carattere d'arte romana

Fig. 26 — Parigi, Museo del Louvre. Tesoro di Gourdon

de' bassi tempi e ci richiama alla mente le elaborate fibule romane del Museo delle Terme, di Clausenburg e di Vienna.

Altri oggetti (fig. 26), che hanno analogia con la spada di Childerico per il disegno ondulato delle laminette entro cui s'incassano i vetri, furono trovati a Gourdon (Côte-d'Or) tra monete imperiali di Leone, Zenone, Anastasio e Giustino I († 527): sono un piatto rettangolare e un vaso d'oro in forma di calice adorno da un ramo d'edera, con duplice ansa, simile nella forma ai calici rappresentati su certe

monete merovingie.[1] Come alcuni oggetti di Nagy-Szent-Miklós e la patera di Kertsch con monogrammi cristiani,[2] quel vaso e quel piatto, che dovettero servire a lustrazioni battesimali, esprimono la volontà de' barbari convertiti di aver nelle tombe gli oggetti che serviron loro al battesimo, documento della fede novella, difesa contro i mali spiriti.

* * *

Gli scavi di Nocera Umbra e di Castel Trosino dettero improvvisa luce sui Goti d'Italia. I primi furono eseguiti nel 1898, dopo che un grande e ornato umbone d'uno scudo, escito di sotterra, ne avvertì dell'importanza del cimitero barbarico. È l'umbo più ricco della raccolta, a ogiva, tirato a tornio, con ornamenti dorati a fuoco e fusi in bronzo sovrapposti, misti a figure tra alberi e giglietti: nel contorno, un giro di foglie come una corona, o di palme riunite da una gran curva, come si vede un vaso a Nagy-Szent-Miklós; nel capo dell'umbo, due combattenti s'incontrano, scudo contro scudo e le spade brandite in alto, mentre un altro a cavallo abbassa la lancia per colpire il nemico stramazzato a terra. Dal culmine ricadono foglie d'acanto; e lungo la tesa vi sono i cinque dischi consueti, che fermavano l'umbone allo scudo. Lo scavo eseguito a Campo Grande, a nord-ovest di Nocera Umbra, sopra un'altura distante un mezzo chilometro da questa città, a lato della via Flaminia, non dette alcun altro umbo di tanta importanza, dai caratteri tanto chiari d'arte romana della Decadenza. Apparteneva a un capo, poichè quello di tutti gli altri guerrieri, sia globoso, sia appuntato, non serba ornato di sorta, nè dove rientra o si restringe in basso, nè sulla calotta; e semplicemente è adorno di cinque dischi o chiodi dalla capocchia piana o tonda. Così erano gli umbi, detti poi dagli Scaldi le « ruote della battaglia » o gli « anelli del combattimento ». Centosessantacinque furono le

[1] Rossignol, *Lettres a M. le comte de Salvandy*, Chalon-sur-Saône, 1846.

[2] Kondakoff, *Mémoires de la Société archéologique et historique d'Odessa*, t. X.

Fig. 27 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane. Da Nocera Umbra, tomba I

tombe scavate, ora in sedimenti petrosi e poco profonde, ora in istrati arenosi e più dentro: solo le tombe ricche d'ornamenti, anche se nella roccia, si aprirono a maggior profondità. Il popolo che giacque in quel luogo, col capo volto all'oriente, aveva abitudini guerresche: gli uomini serbavano tutti la spada, qualche volta anche la lancia e il coltello, talvolta, fuori della cassa, lo scudo; le donne, anche le giovanette, tenevano la spada corta; i giovani, l'arco e le frecce di ferro a tre spigoli. Le lance sono a foglia di olivo, due sole con orecchioni, una con un nodo; le spade degli uomini sono pure a forma di foglia d'olivo e bitaglienti; quelle delle donne, a punta; i coltelli striati e taglienti da un solo lato. Accanto alle armi, presso la spoglia del guerriero, era la cote per affilarle. Le due più belle spade (figg. 27 e 28) sono della stessa forma di un manico di bronzo dorato rinvenuto a Vallstenarum, nel Gottland, e con l'elsa in oro. [1] Il nodo, all'imboccatura del fodero, ha sfoglie di granato entro alveoli d'oro, e gli ornati dell'elsa e del manico, sopra auree lamine, sono a fili granulati, [2] non ritorti come usarono gli Etruschi, e formanti spire continue che sembran di filigrana; gl'intrecci de' fili sono simmetrici, e in mezzo ai loro nodi, come nel centro delle spire, v'è una perlina lucente. Questa fattura si riscontra anche in altri oggetti del sepolcro di Nocera, in quelli rinvenuti a Castel Trosino e nel pettine di Teodolinda a Monza (fig. 29), così che dobbiamo ritenerli d'uno stesso tempo e d'una stessa provenienza. I due orecchini trovati in una tomba nocerese, anche per le colombe che li ornano, corrispondono ad altri del Louvre e del South Kensington Museum. [3] Insomma, essi hanno con oggetti del

---

[1] MONTELIUS, *Les temps préhistoriques en Suède et dans les autres pays scandinaves*, Paris, 1895, pag. 214.

[2] THEOPHILUS così scrive nelle *Schedula diversarum artium* (Vienna, 1874) dei fili granulati: « *De limis inferius fossis* (III, 10). *His ferris limantur fila aurea et argentea grossa et subtilia, ita ut in eis grana appareant* ».

[3] Al Louvre, nella sala degli oggetti d'oro antichi, vetrina 9, n. 102-105; al South Kensington Museum, nella sala VII, 7-*a*, 1874. Questi ultimi provengono dall'isola di Milo.

Fig. 28 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane
Da Nocera Umbra, tomba XXX

tempo classico un riscontro che ci avverte come tutti quei fini, eleganti oggetti d'oro trovati a Nocera Umbra e a Castel Trosino [1] sieno di fabbrica latino-barbarica, e sono un segno del penetrare della civiltà classica nei costumi dei Goti, che perdettero l'impero in Italia, in Gallia e in Ispagna per aver tentato di volgere alla classicità il germanismo. [2] Anche un pugnale con ornati d'oro a traforo, trovato a Castel Trosino (fig. 30), simile per forma generale al fornimento d'un altro rinvenuto a Chiusi nel 1874 (fig. 31), [3] mostra tanto nel manico, con cornucopie formanti le curve degli ornamenti, come nell'ansa la derivazione greco-romana. Le cornucopie con rami fronzuti che si diparton dai labbri, e le foglie lunghe intorno ai meandri, che s'incurvano con questi a mo' di fave, si rivedono nella croce di Giustino II [4] in San Pietro di Roma, dove sono pure ornamenti di bulbi striati con foglie a mo' di ronca e peduncoli terminati da una foglia acuta in cima, con due riccioli o volute in basso.

Tra quegli oggetti di grande raffinatezza, eleganti, signorili, vi sono però quelli importati dai barbari tra noi: sono gli oggetti aviti conservati come un ricordo, e che si trovano là in contrasto co' segni del nuovo lusso e della nuova vita: per esempio, le fibule allungate delle tombe XVII, II, ecc. (figg. 32 e 33), [5] e quelle di Cividale (fig. 34), trovate sempre sull'addome de' morti, ove stettero infilate nella cintura. Derivano dalle fibule della prima età del ferro esistenti nei

---

[1] Gli oggetti di Castel Trosino (provincia di Ascoli-Piceno) si rinvennero nelle terre della parrocchia, in una spianata tra due fossi, che forma una specie di promontorio, e al di là di uno dei fossi medesimi detto del Pero. Nella spianata stavano circa 220 tombe, al di là del fosso altre 40 dell'ultimo periodo della necropoli.

[2] Quando per la prima volta vennero esposti gli oggetti di Castel Trosino al Museo delle Terme Diocleziane in Roma, si attribuirono *quasi con certezza ai Longobardi* (Vedi Relazione a S. E. il Ministro della pubblica istruzione: *Dei preziosi oggetti di età barbarica scoperti a Castel Trosino*, Roma, 1895).

[3] Sugli oggetti di Chiusi cfr. T. BAXTER, *On some Lombardic gold ornaments found at Chiusi* (*The Archaeological Journal*, June, 1876, pag. 183).

[4] A. VENTURI, *Storia dell'Arte*, vol. I, pag. 529.

[5] Bibliografia sulle fibule barbariche:

Inghilterra: AKERMANN, *Remains of pagan Saxondum*, London, 1855, t. VII, XIV, XVI, XX, XXIX e XXXVII; NEVILLE, *Saxon Obsequies*, London, 1852, t. I-II. — Norvegia e Svezia: MONTELIUS, *Remains from the iron age of Scandinavia*, Stockholm, 1869.

paesi germanici, o dalle consimili fibule romane a forma di balestra, [1] e si trovano, durante il V e il VI secolo, dovunque si estese la razza germanica: nella parte d'Inghilterra invasa dagli Anglo-Sassoni, nella Scandinavia, nelle contrade settentrionali della Norvegia e della Svezia, in Danimarca, nella parte occidentale dell'Alemagna, in Francia e nella parte contigua della Svizzera, nell'Italia settentrionale e centrale, nei paesi del Danubio, nella Russia meridionale. [2] Da per tutto lo stesso segno dell'arte dei Goti dell'Est e dell'Ovest, da per

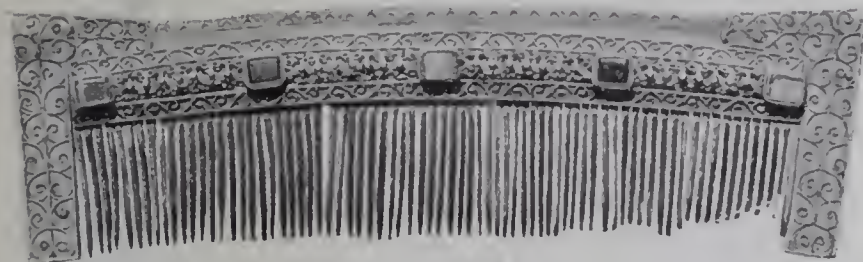



Fig. 29 — Monza, R. Basilica. Pettine detto di Teodolinda

tutto lo stesso tipo, sebbene qua e là variato col variar dei paesi. Ricchissime di granati e d'altre pietre sono le fibule del tesoro di Szilágy-Somlyó (figg. 9-18), e in generale più sono preziose le fibule, meno i barbari s'allontanano dai monti Urali, onusti di metalli e di pietre preziose, berilli, ametiste e smeraldi. Spesso sono adorne di grifi, che traggono ori-

t. V-VII; Id., *Antiquités suédoises*, Stockholm, 1873-75, fig. 440-445. — Danimarca: Worsaae, *Nordiske Oldsager*, Copenhague, 1859, fig. 427-429. — Germania occidentale e meridionale: Lindenschmit, *Alterthümer unserer heidn. Vorzeit*, Magonza, 1864-1888. — Francia: Baudot, *Mémoire sur les sépultures des barbares de l'époque mérovingienne, découvertes en Bourgogne* (*Mémoires de la Commission des antiquités du département de la Côte-d'Or*, t. V); Cochet, *La Seine inférieure historique et archéologique*, Paris, 1866. — Svizzera, Cantone di Vaud: *Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zurich*, vol. XIV; Lindenschmit, op. cit., t. I. — Italia: Kemble et Franks, *Horae ferales*, London, 1863. (Riproduzione d'una grande fibula d'argento trovata in Toscana, ora al British Museum). — Russia meridionale: Kemble et Franks sudd., t. XXVIII; Duncan Mac Pherson, *Antiquities of Kertsch*, London, 1857; Worsaae, *La colonisation de la Russie*.

[1] Oscar Almgren, *Studien über nordeuropäische Fibelformen der ersten nachchristlichen Fibelformen mit Berücksichtigung der provinzialrömischen und südrussischen Formen*, Stockholm, 1897.

[2] Oscar Montelius, *Premier âge de fer dans les provinces baltiques de la Russie et en Pologne* (*Compte rendu de la VIII^e session à Budapest, 1876 - Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques*, I, 481 e segg.).

gine dalla Persia, dalla combinazione del leone e dell'aquila, simboli del fuoco e dell'aria. [1] Tra le forme più semplici si

Fig. 30 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane. Castel Trosino, tomba F

notano quelle dal corpo quasi interamente curvo, poi quelle in cui il corpo si appiana da una parte in forma di foglia di palma e dall'altra si unisce ad un arco. Dalle necropoli di Komunta e di Kambilita, nel Caucaso, sino nel Nord Scandinavo, in tutta l'Europa si ritrova quel tipo di fibula. La curva mediana si abbassa e si restringe più o meno, mentre la palma a cui si attacca diviene losanga; e la lunetta a cui

[1] Sulle rappresentazioni del grifo, cfr. Köhne, *Beiträge zur Geschichte und Archaeologie von Chersonesos in Taurien*, 1848.

si congiunge si adorna a mano a mano di capocchie, una dapprima, al punto finale dell'asse della lunetta, poi tre, delle quali due alle estremità del diametro di base, e quindi cinque, sei, sette, otto, nove, ecc., a raggio. La lunetta si muta talora in un rettangolo adorno pure di più o meno capocchie da tre lati; e quelle file di bottoni o globetti che hanno dato l'idea delle dita umane sono talora non tonde, ma prismatiche, e talaltra, come si vede in alcune di esse scavate a Nocera Umbra, a testa di bove, anche a testa umana. La placca rettangolare e la lunetta, l'ansa della fibula e la sua appendice, sono adorne a denti di sega di perle e di granati (fig. 58), a zigzag, a cordoni e a strie (fig. 35), a curve che terminano a spira (fig. 36), quindi a nastri vie più complicati, con tondini ne' vuoti lasciati dalle curve, i quali sembrano occhi che s'appuntino tra le strane tenie aggrovigliate (fig. 37). La losanga si chiude in fine con una testa or di cinghiale, or di bue. Il carattere religioso attribuito al pio bove nell'antichità si è riflesso anche nelle opere industriali, qual simbolo della ricchezza dei campi; ma nelle fibule barbariche quasi non si riconosce, col capo traversato da una Y, con occhi in cerchio e il muso a strati sotto una sbarra. A questo modo, via via stilizzandosi, ogni

Fig. 31 — Territorio di Chiusi. Scavi del 1874. Oggetti d'oro

forma naturale scompariva per adattarsi entro una curva, tra le linee ferree d'uno schema. Dal mondo orientale e dal mondo classico i barbari avevano preferito di togliere le rappresentazioni di belve e la decorazione animalistica; e nella Russia meridionale, dove gli ornamenti con belve e uccelli rapaci furono in voga, mentre vi dominarono i Goti, si iniziò particolarmente il loro stile, dove è tanta profusione di animali.

Fig. 32 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane
Da Nocera Umbra, tomba XVII

Le fibule allungate, qualche volta, ne' contorni della losanga, sono adorne di riccioli con granati, corruzione del motivo a corridietro o greca: vedasi la fibula del Museo Malaspina a Pavia (fig. 38), similissima ad altra del Museo di Budapest,[1] che sembra posata sui cincinni d'una chioma; talvolta invece si decorano solo di tondi agli spigoli della lunga placca; talaltra, di serpi che terminano a testa d'uccello dal becco adunco. Altre fibule di Cividale, di Castel Trosino, di Nocera Umbra e delle necropoli di Testona sono a forma di S,

[1] Hampel József, *A Régibb Középkor* (IV-X Század) *Emlékei Magyarhouban*, Budapest, 1894, t. LXII.

Fig. 33 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane
Da Nocera Umbra, tomba II

composte di due teste d'uccelli dal lungo rostro, con vetri e granati. Dovevano servire a drappeggiare una sottoveste, mentre le allungate si trovano in generale ne' sepolcri muliebri, a paia, di qua e di là dall'addome. Sull'umbo degli scudi di Castel Trosino, come in un altro trovato a Monza,[1] si rivedono non due, ma tre uccelli a becco adunco, congiunti per il collo, quasi una complicazione del motivo che troviamo nelle fibule a S. Le fibule quadre, a gradini, con ornati a cerchi e punti, niellati nel quadro superiore, avente talora quattro teste umane agli angoli, sono pure in gran parte barbariche.

Altre fibule equine con figura di cavalli con muso lunghissimo e scalfitture nel corpo a mo' d'unghiate, come quelle dette ansate, perchè composte di un'ansa che riunisce due piastre metalliche generalmente uguali e poco adorne, incise sòlo con cerchietti e punti nel centro, sono del pari industria barbarica, di tempi più remoti le equine, e meno le ansate; mentre le fibule a forma di api, che si riscontrano frequenti in Ungheria (fig. 39), e non si trovano nelle necropoli di Castel Trosino e di Nocera Umbra, sono da considerarsi tra le più antiche. La fibula dell'ape dalle ali incastonate di granati, scintillante come una libellula, ricordo de' prati fioriti, sulle vesti barbariche si trovava associata alla fibula col bove, così come sopra un gioiello in oro lasciato dal duca di Luynes al *Cabinet des Médailles* di Parigi, le mosche in rilievo par che rónzino presso le teste di bue. Al contrario, le fibule cavalline devono essere state eseguite, in un momento d'oscurità artistica, da artefici barbari.

Le fibule rotonde di Castel Trosino e di Nocera Umbra, in tanto contrasto con le allungate fibule gotiche, ci mostrano come l'arte romana si sostituisse all'indigena nel costume de' barbari. A Testona si erano trovate fibule tonde, una delle quali si vede nel Museo di Torino, a cerchi, a punti e a

[1] V. Lindenschmit, *Alterthümer*, ecc., t. 18, n. 3-*a*.

triangoli, d'una semplicità longobardica, senza riscontro con le fibule tonde di Charnay e di Elisried,[1] nella Svizzera

Fig. 34 — Cividale, Museo. Fibula e pendagli

Burgunda. Non solo la civiltà rallegra l'opera dell'orefice, ma anche splende nella croce in mezzo alle auree fibule a me-

[1] BAUDOT, *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, 1832-33; D. DE FELLEMBERG, *Das Graberfeld bei Elisried*, 1886.

daglione (figg. 40-46). La *facies* della civiltà gotica è mutata al contatto di Roma. Talora la croce, formata come d'anelli

Fig. 35 — Cividale, Museo. Fibule e collane

di catena, posa sui tondi rigonfiamenti, sulle borchie che ornano nel mezzo le fibule, nella zona concentrica e sopra

i raggi che si dipartono dalla periferia interiore; altra volta trae i bracci da una rosa, o sostituisce la rosa stessa del

Fig. 36 — Cividale, Museo. Fibule e collane

centro, dove stendesi, a castoni di gemme e di vetri, sugli ornati a S con fili granulati, circondata da una zona con

alabastri a castoni e tonde borchie. Gli ornati delle fibule sono ad anelletti di filo granulato, saldati sul fondo della lamina d'oro o ad S affrontate, diritte e rovescie, arricciate alle estremità, o a nastri annodati in modo regolare simmetrico che nulla tiene del viluppo barbarico. I rigonfiamenti decorati di cerchietti, così che sembrano traforati, preannunciano quelle forme di mezze palle, come di semi *mig-mara* arabi, che più tardi daranno splendore alla decorazione bizantina. Nel mezzo delle fibule di Castel Trosino, al Museo delle Terme Dioclezianee, quelle borchie splendono come soli raggianti tra i pianeti.[1]

Le croci distaccate dalle fibule nelle necropoli barbariche sono a sottili lamelle d'oro, generalmente lisce a Castel Trosino e a Nocera Umbra, tutt'al più ornate ne' contorni da una serie di puntolini, e quasi sempre sono a braccia equilatere a mo' di croce greca, munite di forellini nell'estremità per esser cucite sulle vestimenta. Sono uguali a quelle trovate a Chiusi nel 1874 (fig. 47), mentre molte altre croci, provenienti forse da tombe longobardiche, per esempio, due nel Museo Civico di Brescia (figg. 48 e 49), una presso il D'Andrade di Torino,[2] altre trovate a Cellore d'Illasi presso Verona, a Civezzano in quel di Trento, a Zanica, ecc., sono a nastrini stretti negl' intrecciamenti e in un viluppo intricatissimo, formati da cordoni, perlati nel mezzo, ora con animali mostruosi, aquile, grifi, ora con teste dalla barba a denti di sega, ed altre tonde con occhi di gufo, e capigliature pioventi sugli omeri (fig. 50). Tra le più notevoli è quella così detta di Gisulfo,[3] che si trovò in un sarcofago a Cividale

[1] Di simile fattura ne ha pubblicati parecchi il Lindenschmit, trovati in gran parte presso Strasburgo, nel granducato di Baden, nel Wurtemberg in Baviera; il che lascerebbe credere che parte dei Goti, ripassate le Alpi, si rifugiassero presso i popoli germanici fratelli. Es. vol. I, disp. I, tav. VIII, nn. 7, 9, 10, disp. XII, t. 8, nn. 1-14, 17-20; vol. II, disp. III, tav. VI, nn. 4 e 7, disp. X, tav. VI, nn. 1, 4, 13, 14, disp. XI, tav. VI, n. 1; vol. III, tav. IV, n. 6, tav. IX, n. 1.

[2] V. Rod. Maiocchi, nel *Bollettino storico pavese*.

[3] In piazza Paolo Diacono a Cividale fu trovato, sotto il pavimento d'una strada, un grande sarcofago con coperchio. Sollevato questo, si videro le ceneri d'un uomo e la scritta *Cisul* molto incerta. Questa dette luogo all'ipotesi che si trattasse di re Gisulfo, d'altri Gisulfi nominati nelle cronache, i quali non erano nè re, nè principi.

insieme con un anello recante una moneta d'oro di Tiberio I:[1] è in lamina d'oro lunga e larga 11 centimetri, con un granato

Fig. 37 — Cividale, Museo. Fibula trovata nello scavo del podere Leicht (1886)

nel mezzo; due teste, come di mummia, stampate sopra ogni braccio e interpolate da triangoli di lapislazzuli entro

[1] Dubitiamo però che la croce appartenga al tempo dell'invasione longobardica. Dovrebbe essere, a giudicare dalle teste stampate sui bracci della croce, simili a quella

castoni; quattro pietre o acque marine alle estremità della croce.[1]

Queste croci così lavorate appaiono con frequenza negli antichi e cospicui ducati, a Cividale nel Friuli, nel Trentino, nel Bergamasco e nella Langobardia. Esse sono però un segno dell'arte longobardica al servizio d'un popolo di gusto tanto meno eletto di quello de' Goti. Entrambi ne trassero pro come amuleto, ne munirono come arma i cadaveri dei

Fig. 38 — Pavia, Museo Malaspina (Dono del signor Luigi Rocca)
Ignota provenienza

loro fratelli; ma presso i Longobardi il segno della salute par che ritragga della superstizione e della barbarie di chi lo stampò, qualcosa di quel mondo infernale da cui doveva salvare i defunti. Gli Ostrogoti erano scesi in Italia convertiti alla religione cristiana, i Longobardi in gran parte pagani; Teodorico, re de' Goti, recatosi a Roma, dapprima mosse a venerare la tomba di San Pietro; i Longobardi, feroci nella nostra terra cristiana, sacrificavano a Odino e adoravano

dell'angiolo nel pluteo di Sigualdo nel battistero di Cividale (a. 762-776), di un tempo avanzato, prossimo a quello del pluteo stesso. Il gioiello bizantino con un volatile smaltato, che fu scoperto nella stessa tomba detta di Gisulfo, fa trasportare anche assai più innanzi la data.

[1] Arboit, *La tomba di Gisulfo*, Udine, 1874; De Bizzarro, *I Longobardi e la tomba di Gisulfo*, Udine, 1874; M. Leicht, nell'*Ateneo Veneto*, serie IV, agosto 1881.

Fig. 39 — Budapest, Museo. Fibule tonde, cavalline e a forma d'api

le vipere. I Goti erano inciviliti anche per i precedenti e stretti rapporti con Bisanzio, e la loro coltura fu vantata bensì con esagerazione, dal Jornandes, quasi pari alla greca; i Longobardi erano selvaggi. Quando questi si facevan largo nelle regioni d'Italia, a Castel Trosino, accanto alla chiesa sorta in mezzo al cimitero, veniva sepolta una donna che portava nella collana l'impronta della medaglia di Tiberio II, imperatore succeduto a Giustino II. Ella aveva veduto la distruzione de' suoi! Come l'altra donna che le era sepolta appresso, recante una croce ov'era scritto RVSTICA — VIVAT, ella trovò in vita forse un conforto nell'augurio della pace futura. La medaglia di Tiberio II è la più prossima a noi fra le tante di Castel Trosino, e può credersi che

Fig. 40 – Roma, Museo delle Terme Diocleziane. Da Castel Trosino, tomba 16-E-26

la gente gotica già sparsa nel Piceno non abbandonasse del tutto il luogo, anche dopo sconfitta. Certo è che sull'isolato

promontorio di Castel Trosino, su quella spianata posta fra tre fossi, giacque una gente cristiana, potente, incivilita, ricca.

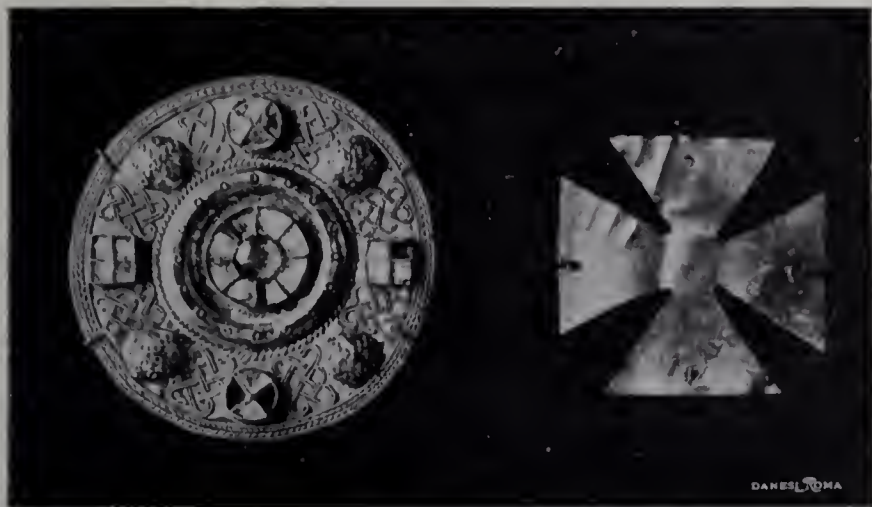



Fig. 41 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane. Da Castel Trosino, tomba 55-108-177

La simiglianza de' gioielli e degli ornamenti con quelli di Nocera Umbra ci assicura della parentela fra gli abitanti dei due luoghi, che furono popolati e dominati dai Goti, e di là in rapporto con la loro capitale Ravenna.

Tornando ora agli ornamenti del costume delle donne barbariche, ricordiamo quello che nelle tombe di Castel Trosino e di Nocera Umbra si può riconoscere modificato, illeggiadrito nel nostro paese (figg. 51-55): intendo la collana formata di grani e di perle d'ambra, d'agata, di pietre dure, di vetro, di corallo. Tutto vi è infilzato in quelle collane, le ambre originarie del Baltico, le fuseruole di terra provenienti da sedi di genti preistoriche, le paste vitree egiziane sparse dai Fenicî e dai Greci da per tutto, e delle forme più varie, sferiche, cilindriche, prismatiche; lisce, scanalate, a zone, a raggi; monocrome e variegate; grandi come un uovo, piccole come una capocchia di spillo. Ma tra le collane a grani disformi, tanto a Castel Trosino come a Nocera Umbra, se ne trovano parecchie ordinate da artefici civili, con le perle

distribuite secondo leggi di simmetria, frammiste alternativamente da anellini con pendagli d'ametista, con calici di fiori, da fuseruole con dischetti recanti l'impronta di monete imperiali, da anellini con tondetti a triangoli perlati, da tubi

Fig. 42 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane. Da Nocera Umbra tombe CLX, CL e CXLVIII

e scanalature con scudetti d'oro rabescati. Dal mezzo di alcune collane pende la croce in laminette d'oro: la croce, che doveva unirsi sulle vesti dei defunti, diviene l'ornamento di festa sul petto delle donne barbariche.

Gli anelli sono spesso incastonati di gemme romane incise, di granati e altre pietre preziose; un anello di Nocera Umbra, con una testa muliebre acconciata come si usava dalle dame romane nella fine del III secolo, è tutto intagliato nel quarzo. A Castel Trosino sono frequenti gli anelli d'oro e d'argento, con due losanghe in rilievo, indicanti la fede nuziale. Altra volta, come si vide al Museo di Budapest,

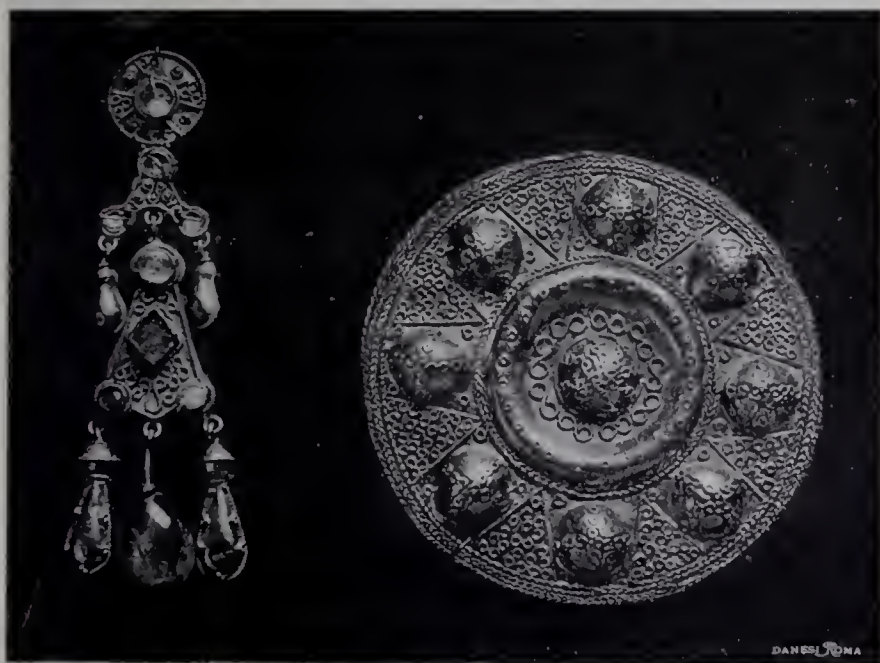



Fig. 43 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane. Da Castel Trosino, tomba S

gli anelli (fig. 56) sono formati da due delfini che intrecciano le code e tengono con le aperte bocche il castone.

Di braccialetti i barbari s'ornarono con profusione. Procopio [1] racconta che Totila, prima di muovere i suoi alla battaglia contro Narsete, fece portare innanzi a sè collane, braccialetti e altri oggetti preziosi, promettendo di largirli ai soldati vittoriosi. Negli usi funebri dei popoli di razza germanica, solitamente si ornò il defunto delle cose che gli erano

[1] *De bello gotico*, Bonn, 1833, t. II, lib. IV, 30.

care nella vita, e quindi anche dei magnifici braccialetti. Odino stesso, leggesi nei racconti sacri ed eroici degli Edda, gettò il suo anello d'oro nel rogo dell'amato figlio Balder, dio della luce.[1] A Nocera Umbra se ne trovarono anche d'avorio,

Fig. 44 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane. Da Castel Trosino, tomba B-C

ma niuno raggiunse, neanche a Castel Trosino, la ricchezza dei braccialetti antecedentemente in uso, come si vede, ad esempio, nel tesoro di Szilágy-Somlyó (fig. 22).

Gli orecchini di Castel Trosino sono in gran parte a canestrini traforati, elegantissimi, coperti da cerchi di filo granulato, con una perla nel mezzo, e uscirono dalla fabbrica stessa dove si lavorarono quelli così signorili, con incassi di pietre preziose e perle e con pendagli d'ametista. Anche nel Museo di Budapest si vedono orecchini a canestro; il sesto della prima fila in alto (fig. 57) è similissimo a quelli più comuni di Castel Trosino; e altri in forma di paniere a piramide rovescia, adorni agli angoli di perle terminate da una sfera, simili a quelli trovati nella necropoli caucasica

[1] MALLET, *Introduction à l'histoire du Danemark*, 1756, lib. V, pag. 213.

di Kamunta, nei tumuli della Tauride. Altri orecchini, di tipo cordiforme ornati di perle, di piccole sfere, di ghiande, si vedono a Budapest (figg. 57 e 58) come nella necropoli di Kamunta; e così quelli composti da una o più sfere o pere, ora unite, ora con perle intorno. A Castel Trosino, come a Budapest, si trovano pure orecchini con pendagli terminati da campanelle o da perle e da gemme a pera. Le donne così sontuosamente acconciate recavano anche panni in capo, cadenti sulle spalle e fermati ai capelli da spilloni, che si sono trovati difatti dietro il cranio dei defunti. Uno

DANESI ROMA

Fig. 45 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane. Da Castel Trosino, tomba 115

degli spilloni, che figura una centauressa nella capocchia, avrà tenuto fermo sul capo alla gotica signora il panno con larga orlatura, di cui si hanno non pochi resti in quelle tombe picene, tutta di fili d'oro, o con frange a mazzetti di fili d'oro

o a fiocchi di canutiglie. In tutte le tombe, di uomini come di donne, trovavasi il pettine d'avorio o d'osso, necessario ai barbari, che usavano portare barba e capelli lunghissimi, semplicemente ornato a strie e a cerchietti concentrici con un puntolino nel centro, e talvolta è chiuso nel suo astuccio.

Ricchi sono i fermagli dei cinturoni, dai capi che s'infilavano generalmente entro fibbie d'argento con ornati fatti a sbalzo. Lungo il cinturone si applicavano, per mezzo di ganci, de' bottoni, dai quali pendevano lunghe strisce che terminavano alla lor volta con pendagli d'oro e d'argento (figg. 59-61).

Le sedie a X, ageminate come i morsi dei cavalli (*sella plicatilis*), sono, nella forma del *suggestus* romano, trasmesse ai barbari. Anche la sedia antica, che ha fatto parte del tesoro dei re merovingi, ed è nota come sedia di Dagoberto, si piegava ad X e servì come seggio d'onore ai Romani della Decadenza ed ai loro invasori (fig. 62). [1]

A tutto rigore non si potrebbe chiamare agemina, o azzimina, o damaschina quell'arte di metter fili d'argento e d'oro nel ferro, perchè essi non sono incassati o incastrati, bensì furono fusi entro i solchi, prima il metallo più resistente al grado di calore, poi gli altri meno resistenti, e solo quando il primo o i primi metalli s'erano già consolidati entro i loro canaletti. Questa tecnica è evidente per le gocce che si vedono frammiste o penetrate nei fili del metallo differente, lasciati negl'interstizi dalla lima, che doveva togliere il superfluo versatosi sui piani. Era questo il metodo che impropriamente si chiamò all'agemina, arte sorta in tempo più prossimo a noi, ed anche *opus barbaricum*, per mala interpretazione del passo di Corippo:

Ipse triumphorum per singula vasa suorum
Barbarico historiam fieri mandaverunt auro. [2]

---

[1] Lenormant, *Mélanges d'archéologie* Cahier et Martin, t. I; Babelon, *Le Cabinet des antiques a la Bibliothèque Nationale*, t. XXXV; Molinier, *Histoire générale des arts appliquées a l'industrie*, II.

[2] Corippus, *De laude Iustini min.*, V, 121 e 122; Vedi Du Cange, De Linas, Mommsen e Marquard, ecc.

Fig 46 — Verona, Museo. Fibula aurea gemmata

Qui si tratta solo di oro conquistato ai barbari, non di opere. Che da essi fosse usato particolarmente il metodo suindicato, potrebbe supporsi pensando che nelle loro tombe si trovano fornimenti dei cavalli e i morsi a quel modo ornati; e che Filostrato l'antico, nella prima parte della descrizione del quadro sulla caccia al cinghiale,[1] mostra i cacciatori pronti alla caccia, i cavalli dai freni d'argento e dalle falere d'oro, con queste parole: « Quei colori diversi sono versati dai barbari vicini all'oceano sul bronzo incandescente; essi prendono della consistenza, e ciò che è dipinto così si conserva inalterabile ». Il versare dei colori sul bronzo incandescente ci richiama più il metodo della pseudo-agemina di quello che l'opera di smalto. E certo è che *barbaricarii* furon detti nel codice teodosiano gli artefici imperiali che ornarono d'oro e d'argento i caschi;[2] e *barbaricum opus* molto più tardi fu chiamata la damaschina.

Le sedie a X sono di ferro e ornate d'argento e d'oro, come i morsi dei destrieri, con incastri di simili metalli; e sedie e morsi stavano sotterra, fuori della cassa delle tombe più ricche; le sedie sul lato sinistro del morto, aperte, come se il suo possessore ancora vi dovesse essere assiso. Così i barbari, coi loro seggi d'onore, le loro armi, le loro armille, parati come a festa, stavano sulle tombe col capo volto verso l'oriente. A Castel Trosino, ne' sepolcri che sembrano di data

[1] PHILOSTRATI *Imagines*, ed. Kaiser, 1844, lib. I, c. XXVIII.
[2] X, 22, 1. E cfr. *Not. Dign. Or.*, 11, 45, e *Occ.*, 11, 74 e segg.

più recente, tutto quell'apparato, tutta quella ricchezza vien meno, perchè i costumi romani e cristiani erano divenuti di mano in mano i costumi de' barbari. Invece, più lontano, nella Scandinavia, tardi convertita al cristianesimo, sino ad età avanzata, rimase nella tradizione l'uso di ornare i morti coi segni di pompa e di gloria che amarono da vivi. Un'antica saga scandinava descrive i funerali del re Harald Hildetand: « Il giorno dopo la battaglia di Brâvalle, il re Sigurd Ring ordinò di lavare il corpo di Harald e il sangue delle sue ferite e di esporne onorevolmente la salma; quindi volle fosse collocato sul carro che l'eroe aveva montato nella battaglia. Intanto fu elevato un monticello, e là fu condotto Harald dallo stesso destriero su cui si era slanciato nella mischia. Il cavallo fu immolato e il re Sigurd offrì la propria sella al re Harald, dicendogli di adoperarla a suo talento, per arrivare a cavallo nel Valhalla e per farsi trasportare colà sul suo carro. E prima che si chiudesse il tumulo, re Sigurd invitò nobiluomini e guerrieri a gettarvi entro armille e buone armi in onore del re Harald ». Il racconto, benchè di tempo meno remoto

Fig. 47 — Territorio di Chiusi, Scavi del 1874
Oggetti d'oro

di quello che ci occupa, e non accettabile in alcuni particolari, riflette ancora l'antico costume dei barbari, che nella tomba portavano i loro segni di onore, di gloria, di fede.

Fig. 48 — Brescia, Museo d'antichità. Croce aurea

Ai Goti cristiani erano compagne nella tomba le armi, quasi che ancora credessero in Odino, e volessero munirsi per le battaglie quotidiane del Valhalla, penetrare e banchettare nella grande sala del Dio, coperta di corazze.

Gli ornamenti delle selle trovate a Castel Trosino e a Nocera Umbra sono in lamine lavorate a sbalzo. Nell'ornato della parte anteriore, che cadeva come un giogo d'oro sul collo

del cavallo, si vedono leoni affrontati ad un albero, all'*hom*, motivo di decorazione orientale, o curve che terminano a teste di grifi, e liste con figure di pesci, ai lati della sella, altri gioghi minori, a mo' di fibule, e delfini con la coda serpeggiante (figg. 63-64).

A Budapest si hanno esempi di molti fornimenti di cavalli, alcuni de' quali potrebbero classificarsi come bratteate, e sono muniti di forellini per esser cuciti sul cuoio o sulla

Fig. 49 — Brescia, Museo d'antichità. Croce aurea

stoffa. Tagliati in sottili foglie d'oro, alcuni sono in forma discoidale, qual si riscontra nelle placche di cinturoni sassanidi (fig. 65).

Gli oggetti di terra e di vetro sono in gran parte romani, tanto nelle tombe di Castel Trosino quanto in quelle di Nocera Umbra. Solo alcuni vasetti cotti a fuoco libero, con ornati

Fig. 50 — Cividale, Museo. Croce detta di Gisulfo

a righe impressi dal sigillo, trovano riscontro con altri trovati in tombe franche [1] e di Testona.[2] Fra i vetri sono notevolissimi i *rhyton*, quello celeste della tomba 119 di Castel Trosino in particolar modo, da paragonarsi ai *diatreta* romani del miglior tempo dell'Impero (fig. 66).

[1] Cfr. LINDENSCHMIT, I, disp. IV, t. 5.

[2] Baron J. DE BAYE, *Etudes archéologiques - Epoque des invasions barbares - Industrie longobarde*, Paris, 1887.

* * *

Lo smalto, di cui si adornano tanti oggetti barbarici, era già noto agli Egizi, ai Greci, ai Romani. Al periodo fra Traiano e Aureliano si debbono ascrivere i cimeli trovati a Siebenburg, i più antichi oggetti romani adorni di corallo e di smalto rosso. Un altro vaso fu trovato ad Ambleteuse sulla riva della Manica, decorato da gigli a forma di lance e da rombi con volute all'intorno. L'altro notissimo di Bartlow (Comitato di Essex) del IV o V secolo, è coperto d'ornati multicolori e brillanti entro zone, e da rami rossi, con foglie a cinque lobi, volgentisi su fondo azzurro cupo; rassomiglia all'ampolla trovata l'anno 1866 nell'Istria, tra le rovine dell'antica *Piquentum* (fig. 67), con ornati azzurri e rosso minio in cinque zone concentriche consistenti in foglie d'edera e di trifoglio, con orlatura dentata e fondo ora azzurro cupo, ora rosso mattone. L'ampolla è in bronzo, formata di due calotte riunite sopra un cerchio e munita d'orecchi per essere sospesa. Essendo stata raccolta insieme con sole monete d'Antonino Pio, si è assegnata al tempo di quest'imperatore. Per l'aspetto ricorda i nostri cuscini orientali in cuoio; e ci mostra come l'azzurro di cobalto e il rosso di ferro o di piombo fossero i principali colori usati dagli artisti dello smalto al tempo dell'Impero. Un secchio smaltato, nel Museo di Brescia (fig. 68), non ricordato dagli autori che trattarono di tale industria, è a smalto a incavo o a taglio *risparmiato* (*champlevé*) su lamina di rame, divisa in tanti scacchi bianchi e azzurri alternati con altri bianchi, rossi ed azzurri nella zona più larga e nella minore. Tra queste è una fascia con fondo bianchiccio tendente al verdognolo, su cui sono disposte tre serie lineari di quadrifogli azzurri. Fu scoperto nel 1901 al Forcello, presso Brescia, in una tomba ad embrici, insieme con un cofanetto di rame con tracce d'argentatura, un cucchiaino di bronzo entro apposito astuccio, una piccola armilla, un manico di coltello d'osso rappresentante

Fig. 51 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane. Da Nocera Umbra, tomba 95

una figura togata, e una moneta di Commodo. L'ornamento a scacchi di colore differente, con quadrifogli, come nel sec-

Fig. 52 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane. Da Nocera Umbra, tomba LXIX

chiello, si trova pure in un fermaglio del Museo di Homburgo, proveniente da un castello romano.

Presso i barbari l'industria romana, non molto diffusa, dello smalto, trovò grande favore e il maggiore sviluppo.

La materia vitrea fusa sul metallo, ora s'incassò entro alveoli composti di laminette attaccate sul piano (smalto *cloisonné*), ora vi si stese come una pasta a coprire, a rivestire, a riempire le parti infossate del metallo (smalto *champlevé*). Essendosi scoperte delle fibule smaltate nelle regioni caucasiche, uguali di bellezza ad altre de' Musei di Saint-Germain, di

Fig. 53 — Roma. Museo delle Terme Diocleziane. Da Castel Trosino, tomba 7.

Rouen, d'Arras, di Budapest, ecc., il De Linas suppose che quest'arte si dovesse a zingari che importarono la metallurgia in Occidente, partendo dall'India, arrivando al Caucaso, e quindi al Danubio, al Reno e alle due rive opposte del mare del Nord. In ogni luogo dove si trovarono smalti, egli vide il passo del nomade artefice; ipotesi non corroborata nè da notizia sopra escursioni tanto antiche degli zingari in Europa.[1]

---

[1] BRATAILLARD, *Sur les origines des Bohémiens ou Tziganes* (*Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris*, 18 novembre e 2 dicembre 1875), Paris, Leroux, 1876; ID., *Etat*

nè sulla perfezione dell'arte del metallo presso quelle tribù nomadi. Quei lavori di smalto possono lasciar credere un'origine comune, per la somiglianza che molti hanno tra loro, ma sono evidentemente la produzione di un popolo civile.[1] Dalle fabbriche alessandrine dovette principalmente diffondersi, con le paste vitree per le collane, con tanti altri oggetti eleganti e ricchi. I barbari s'impossessarono dell'industria magnifica, e pure fabbricando smalti più grossolani, la rimisero di moda. Dalla parola tedesca *smelzan, smaltjan* (fondere) prese il nome di smalto, che si ritrova per la prima volta nel *Liber Pontificalis* al secolo IX, e che fu confuso con l'altro di *electrum* o *electron*, metallo formato, secondo Plinio, d'una lega d'oro e d'argento.[2]

* * *

L'arrivo dei Longobardi in Italia, nella seconda metà del secolo VI, segna il periodo dell'estrema decadenza. I Goti avevano protetta la civiltà romana; i Longobardi, per molto tempo almeno, l'avversarono. « Dove prima era calca di gente », scrive San Gregorio,[3] « oggi abitano le fiere! » « Molti illustri romani », soggiunge Paolo Diacono, « vennero uccisi per cupidigia; i rimasti, resi tributari d'un terzo dei loro possedimenti ai Longobardi; le chiese messe a ruba, i sacerdoti trucidati, le città ridotte un deserto, il popolo distrutto. Quanto ancora d'Italia non era stato conquistato cadde in gran parte sotto il giogo de' Longobardi ».[4]

---

de la question de l'ancienneté des Tziganes en Europe (*Congrès international d'anthropologie et d'archéologie prehistoriques, Compte rendu*, I, Budapest, 1877).

[1] Bibliografia per la storia dello smalto:

LABARTE, *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au Moyen âge*, Paris, 1856; ID., *Histoire des arts industriels au Moyen âge et a l'époque de la Renaissance*, Paris, 1864-65; C. DE LINAS, *Les origines de l'orfevrerie cloisonnée - Recherches sur les divers genres d'incrustation, la joaillerie et l'art des métaux précieux*, Paris, 1877-1887; ID., *Gourde antique en bronze émaillé* (*Gaz. archéol.*, I, 1884, pagg. 18-19); DARCEL, *Notice des émaux et de l'orfèvrerie*, Paris, 1883; N. KONDAKOW, *Hist. et monuments des émaux byzantins* (*Emaux byzantins*, Collezione Zwénigorodskoï), 1892; A. RIEGL, *Die spätrömische kunst Industrie nach den Fund in Oesterreich-Ungarn*, Wien, 1901.

[2] SCHEINS, *De electro veterum metallico*, 1871.

[3] GREG., *Dial.* 3, c. 38.

[4] PAUL. DIAC., 2. c. 32, anno 575.

Dell'arte loro attestano gli oggetti dissepolti dalle necropoli di Testona, di Civezzano, di Piedicastello, di Saint-Michel, di Dercolo e della Naunia, ecc.[1] Alcuni mostrano somiglianza con quelli dei Goti, per la grande omogeneità

Fig. 54 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane. Da Nocera Umbra, tomba XVII

che hanno tra loro tutti gli oggetti dei barbari; ma quelli fabbricati in Italia, tolti i pochissimi provenienti dalle stesse

[1] Bibliografia sulle necropoli longobarde:

CLAUDIO ed EDOARDO CALANDRA, *Di una necropoli barbarica scoperta a Testona*, Torino, Paravia, 1880; FRANZ WIESER, *Das langobardische Fürstengrab und Reihengräberfeld von Civezzano*, Innsbruck, 1887; GAETANO MANTOVANI, *Notizie archeologiche Bergamensi (1884-1890)*, Bergamo, 1891; Baron J. DE BAYE, *Epoque des invasions barbares - Industrie longobarde*, Paris, 1887; C. CIPOLLA, *Notizie degli scavi, 1880 e 1881* (Notizie di scavi a Zevio e a Cellore d'Illasi); LUIGI CAMPI, *Le tombe barbariche di Civezzano*, Trento, 1886; CAIRE, *Scoperte nel Novarese* (*Atti della Società di archeologia e belle arti per la provincia di Torino*, vol. IV, 1885); AMILCARE ANCONA, *Le armi, le fibule e qualche altro cimelio della sua collezione archeologica*, Milano, 1886. — Vedi anche per ragioni di analogia con gli oggetti delle necropoli italiane: BERTRAND, *Les bijoux de Jouy-le-Comte*

botteghe d'artefici romani che servirono a' Goti, sono poverissimi, rozzi, selvaggi. Le fibule ansate sono incise con un cerchio o due, segnati in mezzo da un punto; le fibbie più notevoli de' cinturoni portano dei grifi che bevono ad una coppa, segnati lungo il corpo con cerchietti. Una croce nel Museo di Trento, di *Iffo gloriuoso Dux*, del tempo di uno dei due re di nome Ariberto, sovrani di Lombardia (653-660 o 701-712), ha una testa nel mezzo con due tondi per occhi, e seghe alla bocca e al mento; l'altra del Museo di Torino, dov'è per quattro volte stampata l'effigie d'un sovrano, che par quella di un nano mostruoso, è una barbara bratteata d'oro.

Nel bassorilievo che rappresenta la incoronazione del re longobardo Agilulfo (fig. 69), trovato presso le rovine di un castello in Val di Nievole, ora nel Museo Nazionale di

---

(*Seine-et-Oise*) *et les cimetières mérovingies da la Gaule*, Paris, 1879; J. DE BAYE, *Sepultures franques de Joche* (*Marne*), 1880; BAUDOT, op. cit.; COCHET, *La Normandie souterraine*, Paris, 1855; PILLOY, *Fouilles du cimetière du Jardin-Dieu de Cugny*, 1880; J. DE BAYE, *Mémoire sur la nécropole franque d'Oyes*, Tours, 1875; GOSSE, *Suite à la notice d'anciens cimetières trouvés soit en Savoie, soit dans le Canton de Genève*, Genève, 1857; MORLET, *Notice sur les cimetières gaulois et germaniques découverts dans les environs de Strasbourg*, Strasbourg, 1864; BERTRAND, *Archéologie celtique et gauloise*, Paris, 1877; S. REINACH, *Catalogue du Musée des antiquités nationales de St-Germain-en-Laye*, Paris, 1887; TROYON, *Monuments de l'antiquité dans l'Europe barbare*, Lausanne, 1868; Baron DE BONSTETTEN, *Recueil d'antiquités suisses*, Berne et Lausanne, 1855-1867; RIGOLLOT, *Recherches historiques sur les peuples de la race teutonique, qui envahirent la Gaule au V^e siècle, et sur les caractères des arms, des boucles et des ornements recueillis dans les tombeaux, principalment en Picardie*, Amiens, 1850; F. M., *Album de la collection Caranda - Fouilles exécutés dans le département de l'Aisne*, Saint-Quentin, 1877-1885; L. LINDENSCHMIT, *Die Alterthümer*, ecc., op. cit.; ID., *Handbuch der deutschen Alterthumskunde*, Braunschweig, 1884-1886; ID., *Das römisch-germanische Central-Museum*, Mainz, 1889; BYRAN FUSSET, *Inventorium sepulchrale*, London, 1856; F. WRIGHT, *The Celt, the Roman and the Saxon, a history of the early inhabitants of Britain*, London, 1861; J. YONGE AKERMANN, *Remains of pagan Saxondum*, London, 1852; A. FRANKS, op. cit.; O. MONTELIUS, op. cit.; WORSAAE, op. cit.; BÆHR, *Die Graeber der Liven*, Dresden, 1850; GREWINGK, *Ueber heidnische Gräber Russisch Litauens*, 1869; I. R. ASPELIN, *Antiquités du Nord finno-ougrien*, Helsingfors, 1877-1884; CHANTRE, op. cit.; HAMPEL, op. cit.; KOENEN, *Gefasskunde der vorrömischen, römischen und fränkischen Zeit in den Rheinlanden*, Bonn, 1895; MESTORF, *Vorgeschichtliche Alterthümer aus Schleswig-Holstein*, Hamburg, 1885; S. MÜLLER, *Nordische Alterthumskunde nach Funden u. Denkmölern aus Danemark u. Schleswig*, Strassburg, I, 1897, II, 1898; OSSOWSKI, *Monuments préhistoriques de l'ancienne Pologne*, Cracovie, 1879-1885; LISSAUER, *Die prähistorischen Denkmäler der Provinz Westpreussen*, Leipzig, 1887; RYGH, *Norske Oldsager*, Kristiania, 1885. (Oltre queste opere sono da consultarsi gli *Annaler fur nordisk Oldkyndighed*, Kopenagen, 1836, ecc.; l'*Archiv für Anthropologie*, Braunschweig; i *Bonner Jahrbücher*, Bonn; le *Bulletin monumental*, fondato dal De Caumont, i *Bulletins* e le *Mémoires de la Société des antiquaires de France*; la *Revue archeologique*, ecc.).

Firenze, il sovrano appare come un Cristo benedicente sul trono, ma i lunghi capelli e la barba gli danno un aspetto mostruoso: sembra un gufo che rotei gli occhi nel fondo di una spelonca. Appresso stanno due guerrieri, così come allato del trono del Cristo si vedono angeli in arme; poi due vittorie alate con una cornucopia e un labaro su cui è scritto VICTVRIA. Le due Vittorie sembrano spaventevoli

Fig. 55 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane. Da Nocera Umbra tombe LX e XCV

gnomi; entrambe sono seguite da due uomini in tunica succinta, e poi da altri due che portano una corona a foggia di tiara sormontata dalla croce: dietro a questi, due edifici circolari, forse due torri. A Ravenna si rappresentarono in musaico i santi e le vergini uscenti dalle porte di Classe o del palazzo di Teodorico per recare corone al Cristo o alla Vergine; ma le composizioni ravennati e le altre simili furono tradotte barbaramente nella cesellata lastra d'oro. Così l'unica scultura, frutto degli scalpelli di cui poteva disporre Teodolinda, lastra di marmo, che si vede in San Giovanni a

Monza, offre il monogramma del Cristo in un cerchio, fiancheggiato da due croci, dalle quali pendono con catenelle l'A e l'ω. Tali sculture, a bucherelli di trapano, sono una prova della miseria dell'arte italiana al principio del secolo VII.

Eppure siamo al tempo in cui Teodolinda, riducendo gli animi de' suoi alla fede cristiana, produceva un movimento d'arte; e i Longobardi, come i superbi esarchi di Ravenna,

Fig. 56 — Budapest, Museo. Anelli, fibule, collane, pendenti, ecc

davano splendore alle sedi dei loro re e dei loro duchi, dotavano chiese e monasteri. In arte però furono tributari, e, come avevano accolto le leggi, accolsero l'arte dei vinti. La corona di Agilulfo, REX TOTIVS ITALIAE, è fattura

Fig. 57 — Budapest, Museo. Orecchini e pendenti

di un romano. Ma le genti romane stavano nell'ombra, impaurite dai nembi, dalle pestilenze, dalle inondazioni, da ogni sorta di calamità. La fantasia loro sentiva spandersi per le tenebre suoni di tube apocalittiche, vedeva passare per le case l'angelo dell'esterminio e le fantasime che assopivano i passanti in un sonno di morte. Gregorio I papa asseriva che, ad occhio veggente, scoccavano dal cielo saette, le quali trafiggevano i petti degli uomini. « Che avvi mai ancora di lieto nel mondo? » esclama l'augusto pontefice: « Dappertutto lutti e gemiti, saccheggiate le città, demoliti i castelli; è un deserto la terra! Sui campi non vive più il colono, nelle città si trova appena un abitatore; eppure le poche reliquie del genere umano sono colpite ogni giorno senza posa dai guai; i flagelli della giustizia di Dio non hanno termine ». Intanto si distruggono gli edifici antichi, si svellono le colonne ai fòri, alle terme, per piantarle nelle nuove chiese. Fra i tappeti di Tiro, che si stendevano negl' intercolonnî dei templi, sui paliotti trapunti di Bisanzio e di Rodi, tra i sacri arredi scintillanti di gemme, intorno alle croci d'oro e ai vasi sacri di smalto e di lapislazzuli, l'artista dimostra un ebete stordimento, e nelle intrecciature de' suoi timidi rilievi, nelle atterrite sfigurate immagini umane, la degenerazione e la miseria e lo spavento.

Il tesoro di Teodolinda nella basilica di Monza ci mostra la condizione dell'arte del VII secolo al servizio delle corti e del culto. Quattro erano le corone votive che lì si conservavano, e quattro se ne vedono riprodotte in un bassorilievo della porta maggiore della basilica: una fu involata a Parigi, dov'era stata trasportata al principio del secolo scorso, ed era quella offerta a San Giovanni Battista da Agilulfo, detto, nella iscrizione incisa sul labbro inferiore della corona, « uom glorioso per la grazia di Dio re di tutta l'Italia »: †AGILVLF(*VS*) GRAT(*IA*) DI (*DEI*) VIR GLOR(*IOSVS*) REX TOTIUS ITAL(*IAE*) OFFERET SCO (*SANCTO*) JOHANNI BAPTISTE IN ECLA (*ECCLESIA*) MODICIA.

Fig. 58 — Budapest, Museo. Orecchini, fibule, ecc.

La corona era in oro finissimo, guarnita di gemme, divisa in tante arcate con i dodici apostoli tra gl'intercolonnî, il Cristo in atto di benedire nel mezzo e due angioli assistenti ai lati.

Due corone rimangono ancora, quella che fu detta *ferrea* per la prima volta in una cronaca del XIII secolo,[1] e l'altra detta di Teodolinda, in oro purissimo, adorna di corniole, crisoliti, ametiste, calcedonî, gemme lattee, smeraldi, perle, turchesi e da due niccoli tricolori.[2] La corona *ferrea* (fig. 70)

Fig. 59 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane. Da Nocera Umbra, tombe I e CLXIV

ha forma di fascia formata da tante duplici lamine, unite da cerniere, in giro ad un fusto interno di ferro; è adorna di smalti e gemme di varia grandezza, forma e colore, e, nelle orlature, da file di perline d'oro; le gemme sono in massicci alveoli, ora a file di tre, l'una all'altra sovrapposte, ora al centro di una croce formata da quattro rose d'oro tra fiori a smalto. Simili per questa decorazione alla corona ferrea sono i cerchi, detti braccialetti, che furono trovati a Kazan,[3]

[1] FRISI, *Memorie storiche di Monza*, Milano, 1794.

[2] Rolandinus Patavinus (MURATORI, *R. I. S.*, t. VIII, pag. 347) che lesse a Padova nel 1262 la sua storia, parla del tentativo fatto da Ezzelino contro Monza, per privarla della *corona ferrea*. «Volens eam privare fornitan illa nobili dignitate coronae ferrae, quae illic est ab antiquis nostris in honorem Lombardicae libertatis».

[3] BAYER, *De duobus diadematibus* (*Commentarii Academiae Petropolitanae*, t. VIII, 1736).

supposti corone votive, anch'essi a rosoni e ternarî di gemme (fig. 71). La corona ferrea ha nell'orlo inferiore (attualmente è

Figg. 60 e 61 — Territorio di Chiusi, Scavi del 1874. Oggetti d'oro

rovesciata, e quest'orlo è in alto) cinquantaquattro forellini, onde fu ritenuto ch'essa sia stata ridotta a corona votiva, e appesa insieme con l'altra di Agilulfo innanzi all'altare del

santo patrono. In ventun campo i fiori di smalto su fondo verde sono bianchi e azzurri; in tre soltanto si rivede l'azzurro e il rosso bruno, proprio dell'ampolla di Pinguente [1]

Fig. 62 — Parigi. Louvre. Sedia di Dagoberto

e, in generale, degli smalti de' bassi tempi. Perciò il Riegl propende ad ammettere che essi solo rimangano dell'antica corona, e che a questi si possa attribuire l'età assegnata dalla

[1] A. Riegl, op. cit.

Fig. 63 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane. Da Nocera Umbra, tomba V

leggenda, cioè quella di Costantino Magno. La fantasia popolare aveva associata la corona al racconto che Sant'Ambrogio fece nell'orazione funebre per Teodosio, dicendo che « Sant'Elena cercò i chiodi coi quali fu crocefisso il Signore, e li trovò. D'uno di essi comandò fosse fatto un freno, dell'altro intessuto un diadema, quello ad ornamento, questo a divozione. Mandò pertanto al figlio suo Costantino il diadema

Fig. 64 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane. Castel Trosino, tomba 119

ornato di gemme, la più preziosa però delle quali era l'interna, stromento già della divina redenzione. Mandogli anche il freno: dell'uno e dell'altro fece uso Costantino e ne trasmise la fede a' suoi successori ». Da questo racconto si svolsero le leggende della corona di Monza e le ipotesi degli storici che quelle vollero sancire: ora Foca dona la corona ad Agilulfo, ora Teodosio e Onorio la recano in Italia, ove passa per diritto di conquista ai re longobardi: ora Costantino Tiberio la toglie da Santa Sofia e la regala a Gregorio papa, il quale a sua volta l'invia in dono alla

pia Teodolinda. Infine il Riegl, per una particolarità tecnica dello smalto, pensa di dare alla corona la sacra antichità, che

Fig. 65 — Budapest, Museo. Ornamenti di cinturoni, anello, croce, ecc.

il Kondakow, Barbier de Montault, il Molinier ed altri non ammettono. Egli però ha osservato il vero, notando come vi sieno parti smaltate in modo non corrispondente a quello in uso nel secolo IX. Le restanti, convien dire, sono dovute

a un restauro; e la corona ferrea, prima di essere sospesa come corona votiva, era con tutta probabilità un collare o un braccialetto, un *torquis* portato da una regina barbara.

Racconta Zosimo[1] che nel 385 Geronzio, vincitore dei Goti Grutingi, fu accusato di averli disfatti soltanto per istrapparne loro i collari d'oro. Questo ci dimostra come i barbari, alla pari dei militi romani, avessero l'uso di portare armille d'oro, anche nel tempo anteriore alla grande invasione del V secolo. E in tutta l'Europa, collari, *dextralia* e *brachialia* delle forme più ricche e più varie, che si conservano ne' Musei, attestano il grand'uso fattone dai popoli della Scizia, delle Gallie, dell'Italia, della Germania e della Scandinavia. Nella poesia scandinava ne resta il ricordo, e nella canzone teutonica d'Ildebrando e di Adebrando, del secolo VIII all'incirca, il padre avendo riconosciuto suo figlio da cui era creduto morto, « si stacca dal braccio uno degli anelli curvi e fabbricati con oro imperiale, dono ricevuto da Attila, il gran re degli Unni »,[2] e l'offre al giovane in segno di paterno affetto. Così nell'epopea sassone di Beovulfo, che risale al VII secolo, il re di Danimarca, Hrotgar, compensa l'eroe sterminatore d'un mostro con « il più grande dei collari d'oro, ornamento funebre del popolo goto, tutto scintillante di gemme ».[3]

L'uso dei *torques* e delle *armillae* era comune ai barbari, e ne' bassorilievi della colonna Traiana vedonsi le donne dacie che, anche al sommo del braccio, portano cerchi a lamine ritorte.[4] L'uso divenne sempre più diffuso, e nel Concilio d'Aquileia un vescovo, l'ariano Valente, viene accusato di portar collari e braccialetti: « qui etiam torquem et brachiales impietate Gothica profanatos more indutus gentilium ausus sit in prospectum exercitus prodire romani ».[5] Per il grande uso fattone dai barbari e la destrezza nel fabbricarle, le

[1] *Commentar. historiar.*, lib. IV, pag. 39 e 40.

[2] AUG. LACHMANN, *Das Lied von Hildebrand und Hadebrand*, Berlin, 1852.

[3] ALF. HOLDER, *Beowulf*, Tübingen, 1884.

[4] V. FROEHNER, *La Colonne Trajane*, Paris, 1872

[5] J. D. MANSI, *Sacrorum Conciliorum*, III, 615-618.

armillae pannonicae o *avarenses* godettero di una certa riputazione. Va notato per la sua forma il frammento di braccialetto trovato in San Francesco, in Ravenna (fig. 25), ora

Fig. 66 — Roma, Museo delle Terme Diocleziane. Da Castel Trosino, tomba 119

al Museo di quella città, formato a cerniere, con placche aventi da un verso una foglia a losanga nel mezzo e quattro rose ai canti; dall'altro perle e gemme, e tre di queste disposte verticalmente in fila, come nella corona ferrea.

Ma i due collari trovati a Kazan, nella Russia, lungo la strada maestra delle invasioni, c'illuminano della natura primitiva della corona ferrea meglio che qualunque altro oggetto; e il Bayer, illustrandoli, ne vide il riscontro,[1] e chiamò corone ancor quelli, nonostante la loro piccolezza; così come la corona ferrea con l'appellativo di *parva* fu distinta dalle altre in un inventario[2] della basilica di Monza.[3] Que' due collari sono tanto simili alla corona ferrea da sembrarne la copia (fig. 71); uguale la disposizione delle gemme e dei fiori, uguale la proporzione delle articolazioni. A qual tempo appartengono? I riscontri con i monili a cerniera del Museo di Ravenna ci farebbero riportare l'età più indietro del tempo in cui regnò Teodolinda; e a inoltrarla di più ci serve la bella decorazione delle rose e de' fiori, con quel cuore da cui sale uno stelo diritto che poi si divide e volgesi in due rami a corna, risale ed entra in un fiore azzurro, di cui si disgiungono simmetrici due gambi curvi terminati da un bianco fiore rotondo, e si diparte un petalo che si allarga nel sommo in un disco. Questa eleganza di curve non ha riscontro nell'arte del secolo IX, anche per la fine osservazione della natura vegetale. Solo può avvicinarsi alla decorazione di un frammento di fermaglio trovato nel sepolcro barbarico di Keszthely.[4] Pure le rose ne' piani mul-

---

[1] BAYER, *De duobus Diadematibus in Museo Imperatorio* (*Commentarii Academiae Scientiarum Imperialis Petropolitanae*, Petropoli, CIↃIↃCCXLI, vol. VIII, pag. 380).

[2] BARBIER DE MONTAULT, *Inventaires de la Basilique royale de Monza*, Tours, 1880, pag. 89.

[3] Bibliografia sulla corona ferrea:

FONTANINI, *Dissert. de corona ferrea*; MURATORI, *Rerum italicarum scriptores*, t. I: ANGELO BELLANI, *La Corona ferrea del Regno d'Italia come monumento d'arte, come monumento storico e come monumento sacro - Memoria apologetica*, Milano, 1819; BOMBELLI, *Storia della Corona ferrea dei re d'Italia*, Firenze, 1870; FRISI, *Memorie storiche di Monza*, I: MIRAMONTE, *Memorie storiche della città di Monza*; LABARTE, *Histoire des arts industriels*; ROHAULT DE FLEURY, *Mém. sur les instruments de la Passion*; CHARLES DE LINAS, *Revue de l'art chrétien*, 1885; M. DE MÉLY, *Revue de l'art chrétien*, 1879; KONDAKOFF, *Les emaux byzantins*; MOLINIER, *IV. L'Orfevrerie*; BARBIER DE MONTAULT, *Revue de l'art chrétien*, 1900; ZIMMERMANN, *Die oberitalische Plastik*.

[4] Dr. LIPP, *A proposito degli scavi di Keszthely, Fenék, Dobogó, Páhok*, in *Arch. Értesitö* (vol. XIV nei *Jahrbücher des Eeisenburger Arch. Verein's*; nelle *Abhandlungen d. ung. Akademie*, vol. XI. n. VIII, 1884; negli *Arch. Denkmälern des Arch. Commission*, 1884).

tipli dei petali non hanno la materialità della fattura posteriore al secolo v, così che dobbiamo credere la corona ferrea di Monza un collare eseguito in una regione dov'erano arrivati

Fig. 67 — Vienna, I. R. Museo. Vaso di Pinguente

gl'influssi delle colonie greche della Russia meridionale, rimasto nelle mani di un condottiero de' barbari e donato a Teodolinda, che se ne ornò per ultimo il collo, finchè lo lasciò col suo pettine, tra gli ornamenti regali, nella chiesa da lei fondata.

Nè sembri strano che Teodolinda portasse l'antico e sontuoso collare, perchè a' suoi tempi era ancora segno di nobiltà in grande uso. La legge salica puniva il colpevole che rubava a una donna il *brachiale;* [1] più tardi, nei Capitolari di Carlomagno, è statuito che non s'accorderà a' mercanti nè braccialetti, nè corazze; [2] e nell'826 la bella Giuditta di Baviera offre a una principessa russa convertita al cristianesimo:

Munera praeterea matronae regia Iudith
Congrua namque dedit, gratificumque decus,
Scilicet ex auro tunicam gemmisque rigentem,
Conficit ast qualem arte Minerva sua;
Aurea vitta caput gemmis redimita coronat,
Atque munile tegit pectora grande nova;
Flexites obtorti per cottum it circutus auri,
Armiltaeque tenent brachia femineae;
Foemora lenta tegunt auro gemmisque peracta
Cingulo, dorsa tegit aurea cappa suum. [3]

Nè pure può sembrare inverisimile che Teodolinda si adornasse del regale monile lasciatole dagli avi, poichè in tutte le tombe barbariche si sono trovati ornamenti personali, che dovettero passare dai padri ai figli, oggetti antichi e di svariata provenienza. L'anello di quarzo con testa incisa tolto da un sepolcro di Nocera Umbra, il vaso greco di bronzo, la lucerna cristiana pure di bronzo, e la pisside sacra che conteneva i gioielli della defunta, trovati in altre tombe di quel luogo, erano oggetti antichi avuti dai barbari per dono o per rapina, e che, come proprie e care cose, si vollero compagne nell'estrema dimora.

La misura del collare di 15 centimetri di diametro corrisponde con altri tra i più sontuosi che si sono conservati sin

[1] Dom. M. Bouquet, *Lex Salica* (*Recueil des historiens des Gaules et de la France*, vol. IV, pag. 139).

[2] Pertz, *Mon. Germ. histor. Legum*, t. I, pag. 115.

[3] Ermoldi Nigelli *Carmina in honorem Hludowici christianissimi Caesaris Augusti* (*Monum. German. histor.*, t. II, pag. 508, versi 385-394).

qui: quello infiorato del Museo di Tolosa, che è di 17 centimetri di diametro; i due *torques* della collezione Bonstetten, di cm. 15, trovati in Isvizzera; il collare voluminoso, del Museo di Monaco, formato di pezzi uniti da cerniere, di 14.5.[1] Osserviamo anche che nel bassorilievo romano del Museo di Magonza, rappresentante Blussus e i suoi, la donna del navigatore renano ha un collare evidentemente a placche congiunte da cerniere. La gorgiera recava in basso ornamenti, perle o gocce d'ametista, fissati per mezzo di catenine d'oro ciondolanti dai cinquantaquattro fori che, distribuiti a due a due, si vedono in giro nel lembo inferiore. Come la collana a lamina gemmata dell'imperatrice Arianna e di Roma e Costantinopoli, nel dittico del console Clementino,[2] quello che verisimilmente portò Teodolinda aveva pendenti di perle o di gemme a pera; così l'altro, di cui più tardi si adorna,

Fig. 68 — Brescia, Museo d'antichità
Secchio smaltato

[1] V. riproduzione nel volume citato dell'Odobesco, *Trésor de Petrossa.*

[2] A. Venturi, *Storia dell'arte italiana,* I, pag. 367.

nel ritratto della pala d'oro di Venezia, l'imperatrice Irene, era, nella forma propria per attorniare il collo, in tanti pezzi a cerniera. [1] Nè l'altezza di cm. 5.3 può dirsi enorme, non sorpassando la misura consueta di un colletto moderno, e tanto più che la straordinaria grandezza degli ornamenti era di moda verso i bassi tempi nella stessa Roma. [2]

È inutile di dimostrare come a torto si sia veduto nelle cerniere, dal Bellani sino a Barbier di Montault, il segno che la corona era un diadema, e di notarle qual forma di un sistema nuovo di corona inventato per applicarla meglio intorno al capo. La corona di Novo Cerkask basta a dimostrare come il capo si cingesse non con un cerchio d'uguale altezza; e le altre articolate corone regali dall'XI secolo in

Fig. 69 — Firenze, Museo Nazionale. Lastra d'oro trovata in Val di Nievole

poi, richiamate per il confronto, sono di forma non comparabile al collare di Monza. Aggiungasi che il diametro corrisponde bene a quello d'un monile, sì che senza ragione si è supposto che vi fossero tolti tre pezzi, due alle estremità,

[1] MARTIALIS, XI, 37.

[2] Il braccialetto che abbiamo citato, del Museo di Monaco, è formato di sei pezzi uniti da cerniere; così il frammento di un altro del Museo di Zurigo, composto come di tante mezze uova.

dove si sarebbero attaccati i lacci, e un terzo, più ampio e ricco, che avrebbe occupato la parte centrale del diadema sulla fronte. Evidentemente tutto ciò fu uno sforzo di ragionamento per ridurre il collare a diadema, così come negli undici forellini del cerchio interno di ferro, che rinforza e

Fig. 70 — Monza, San Giovanni. Corona ferrea

serra il monile, si volle stranamente veder passare i chiodi che l'assicuravano all'elmo di Costantino. Invece la lamina di ferro, la quale senza dubbio serviva ad altro uso, come lo dimostra il fatto che solo per quattro de' fori passano i chiodi d'oro che lo fissano al collare, cerchiava forse un vasellino, e fu adoperata per rattenere le placche del monile e dar loro stabilmente la forma rotonda.

Le corone scoperte ne' dintorni di Toledo, nel luogo detto *la Fuente de Guarrazar*, possono fornirci il modo di comprendere come la *corona ferrea* non sia mai stata sospesa per voto, al pari di quelle, sulle nicchie dei santi, nelle iconostasi, nei ciborî, alla volta d'una basilica. Costantino Porfirogenito attribuisce a Costantino il Grande tal forma di *ex voto*,[1] che già si vede pendere dalla volta del santuario in

[1] *Lib. de administ. Imper.*, cap. XII.

uno de' musaici dell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore; e Paolo Diacono racconta che la vedova di Giustino e Costantino dettero una corona di grande valore all'imperatore Maurizio, il quale s'affrettò a consacrarla a Dio in un pubblico luogo. [1] Le corone di Agilulfo e di Teodolinda a Monza, come le altre di Guarrazar, sono esemplari noti degli ἐπανωκλειστοί o *regna*, che sovrani lombardi e goti dedicarono a Dio e ai santi nelle chiese cristiane.

Fig. 71 — Collari scoperti a Kazan (Dal Bayer)

Nella fine del 1858 si trovarono a Guarrazar le corone che oggi esistono nel Museo di Cluny (figg. 72-74) e le altre che fanno bella mostra di sè nell'*Armeria Real* di Madrid (fig. 75), nascoste probabilmente nell'VIII secolo, al tempo dell'invasione dei Mori. Esse dovevano essere appese nella chiesa indicata sulla croce, ch'è tra quelle del Museo di Cluny, *Santa Maria in Sorbaces,* [2] non alla cattedrale di Toledo, dove Al-Kasraji, scrittore del XII secolo, [3] vide ancora venticinque corone d'oro arricchite di pietre preziose, col nome di ogni re che aveva regnato in quelle contrade.

La più ricca fra tutte quelle del Museo di Cluny è la corona formata d'un cerchio che s'apre a cerniera, alto un decimetro e del diametro di due all'incirca, composto di due

---

[1] *Ad XIX an. Mauricii.*

[2] FERD. DE LASTEYRIE, *Description du trésor de Guarrazar.* Paris, 1860.

[3] GAYANGOS, *The history of the mohammedan dynasties in Spain.* London, 1840.

placche d'oro, liscia l'una, mentre l'altra, sovrapposta, è incastonata di grossi zaffiri orientali e di grandi perle disposte in tre file, con palmette dalle foglie a traforo chiuse da vetri rossi, negli spazi tra i castoni. Due zone a stelle, pure con vetri rossi, e tangenti in due punti, limitano sopra e sotto il diadema; dal cerchio superiore partono quattro catenelle formate di

Fig. 72 — Parigi. Hôtel de Cluny. Corone votive

foglie d'oro appuntate, e vanno ad attaccarsi a un capitello in cristallo di rocca, sormontato da uno sferoide della stessa materia; dal cerchio inferiore pendono catenelle che reggono le lettere della seguente iscrizione, con aste e curve ad alveoli d'oro seghettati e vetri rossi dentro:

† RECCESVINTHUS REX OFFERET.

Recesvinto (*Rek-swinth*), re visigoto, che, come si legge nel *Chronicon mundi*, gli altari del Cristo adornò con sommo

studio di ori, argenti, gemme e serici tessuti, [1] fu associato al regno da Chindasvinto nel 649, e dominò la Spagna dal 652, per 23 anni, col titolo romano di Flavio, già assunto da' suoi predecessori sin dal tempo di Recaredo.

Le altre sette corone del Museo di Cluny sono assai più semplici, e tra esse sono notevoli due: quella che mostra tutt'intorno al diadema arcate a pieno centro con un doppio archivolto, e orlatura ad arcatine; l'altra con orlatura a doppia fila di mezzelune, che formano come tanti 3.

La croce che, appesa al cimiero dell'*ex-voto,* cade sotto alla corona e ai pendenti, è ricchissima per zaffiri e perle, con incassatura a fiori di giglio nella corona votiva di Recesvinto; mentre un'altra reca l'iscrizione che ricorda il donatore Sonnica, forse un signore della Corte di quel re: ✝ IN DI | NOM|INE | ❦ | OFFERET | SONNICA | SCE | MA RIE | IN SORBA CES |.

Due giorni dopo che furono scoperte le corone del Museo di Cluny venne alla luce l'altro deposito simile, collocato nel 1861 dalla regina Isabella II nell'*Armeria Real* di Madrid (fig. 75). [2] Una corona appartenne al re Svinthila, una seconda fu offerta dall'abate Teodosio, una terza, di cui si serba soltanto la croce d'oro, fu consacrata da certo LVCETIVS, forse vescovo, come si apprende dall'iscrizione ne' bracci della croce:

✝ IN NOMINE DNI IN NOMINE SCI
OFFERET LVCETIVS ✝

La corona di Svinthila reca la leggenda:

✝ SVINTHILANVS REX OFFERET

È alta 55 millimetri e ne ha 208 di diametro; ed è molto simile a quella di Recesvinto. L'altra, più modesta,

---

[1] Lib. III.

[2] AMADOR DE LOS RIOS, *Memoria del arte latino-bizantino de Espana y las coronas de Guarrazán*, 1861; DELGADO (D. Juan de Dios de la Rada y), *Coronas de Guarrazar que se conservan en la Armèria Real de Madrid* (*Museo Español de Antiguedades*, t. III, pag. 113, Madrid, 1874).

dell'abate Teodosio, con la scritta: † OFFERET MVNV-SCVLVM SCO STEFANO THEODOSIVS ABBA, assomiglia alle corone minori del Museo di Cluny, ed è divisa

Fig. 73 — Parigi, Hôtel de Cluny. Corona di Recesvinto

in zone, due a denti di lupo traforate. Il frammento d'una terza corona è pure similissimo a quelle a rete con scacchi

formati da fusetti d'oro massiccio, e con pietre preziose negli angoli; così il frammento del cimiero d'una quarta corona

Fig. 74 — Parigi, Hôtel de Cluny. Corone di Guarrazar

può considerarsi una variante di quelli delle corone dell'Hôtel de Cluny. Evidentemente l'arte nei due depositi è la stessa, e di tempo ben prossimo, come ne fanno fede le scritte, perchè il re Svinthila dominò nella Spagna dal 621 al 631,

prima glorioso per la vittoria riportata sui Bizantini, poi caduto in dispregio per i vizi e la tirannia; morì nell'oscurità l'anno 634.

L'orlatura della corona di Recesvinto richiama quella del reliquiario di Saint-Maurice nel Cantone svizzero di Valais (figg. 76 e 77), tutto ornato di perle, di cammei e di vetri rossi in castoni d'oro, con questa scritta in un reticolato di aurei fili: TEVDERICVS PRESBITER IN HONVRE SCI MAVRICI FIERI IVSSIT AMEN — NORDOALAVS ET RHILINDIS ORDENARVNT FABRICARE — VNDIHO ET ELLO FICERVNT. Un'orlatura del reliquiario è analoga a quella che si osserva sulla corona di Recesvinto, con incassi entro stelle a quattro punte, formata di quattro semicerchi uniti nel mezzo, secanti e tangenti a due a due. Undiho ed Ello, che ne furono gli artefici, non hanno il nome nè bizantino nè latino; e non son certo nè bizantini nè latini Teodorico, Nordoalaus e Rhilindis, che consacrarono e commisero il reliquiario. [1]

Simile orlatura con vetri rossi ad incasso, e con un quadrettino in più nel mezzo degli archi di cerchio intrecciati, si vede nell'Evangilario della regina Teodolinda, a Monza (fig. 78), coperto da due lamine d'oro, con croci orlate da incassi e cosparse di zaffiri, di smeraldi e di perle, e fasce a gamma sopra gli angoli de' riquadri delle croci, e cammei innanzi al vertice delle gamme. Reca l'iscrizione: † DE DONIS DEI [2] OFFERIT THEODOLINDA REGINA GLORIOSISSIMA SANCTO JOHANNI BAPTISTE IN BASELICA QVAM IPSA FVNDAVIT IN MODICIA PROPE PALATIVM SVVM. È questo il dono più autentico alla basilica di Monza di Teodolinda, la pia regina a cui

[1] De Blavignac, *Histoire de l'architecture sacrée du IV^e au X^e siècles dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion*; Ed. Aubert, *Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, Paris, 1872.

[2] Questa formola dedicatoria, che esprime il dono a Dio di ciò che è stato dato da lui, è ricavata dal Canone della Messa e dalle antiche liturgie greche. Passò poi quella formola a significare la consacrazione a Dio di opera fatta con il contributo de' fedeli.

il papa Gregorio, morente, inviò in dono per il figlio Adulovaldo una crocetta d'oro col legno della Santa Croce, un Evangilario chiuso in una teca persiana;[1] e per Gundeberga, sorella di Adulovaldo, tre anelli, due con giacinti, uno con *albula* o perla.

La gallina dai pulcini d'oro del tesoro di Monza (fig. 79), insieme con gli altri doni della regina Teodolinda, appare riprodotta nel bassorilievo della porta del secolo XIII, a San Giovanni della stessa città. Appunto al secolo XIII lo Zimmermann,[2] che ne trovò menzione per la prima volta nell'inventario della basilica del 1275, ascrive l'oggetto singolarissimo, e di più paragona la fattura della chioccia con quella dell'aquila del pulpito di San Bartolomeo in Pantano, con la quale proprio non ha relazione di sorta. Più giustamente il Bock,[3] in quell'*opus propulsatum*, e nel modo di trattare le penne, nella forma di sparviero data alla gallina ed ai pulcini, anche negli occhi della gallina rappresentati da granatini incassati nell'oro, trovò argomenti per stabilire l'alta antichità dell'oggetto. La rappresentazione stessa della gallina co' suoi pulcini, simbolo d'abbondanza presso i popoli antichi e principalmente presso i Romani, può corroborare le ragioni tecniche. Presso i Latini la gallina bianca era di buon augurio, a causa de' pulcini d'oro che da essa nascevano; in Francia la gallina dalle uova d'oro è passata in proverbio;[4] in Rumenia i fanciulli raccontano che, al sopravvenire del famoso gallo, si appiana il suolo, si stendono tappeti per raccogliere l'oro che semina al suo passaggio.[5] Il gioiello fu probabilmente un dono augurale, come il piatto, di cui è un frammento al

[1] Il Molinier (*Histoire générale des arts appliqués a l'industrie*, IV; *L'Orfevrerie*, première partie, Paris, 1901, pag. 16 e segg.) suppone che la parola *persica*, usata da papa Gregorio, fosse il nome dato alle opere di smalto, onde *opus persicum* sarebbe stato l'ornamento della teca dell' Evangilario donato dal papa a Teodolinda; e la parola avrebbe convenuto alle coperte smaltate dell' Evangilario suddetto. Manca però qualche altro testo che provi giusta l'ipotesi, dandoci esempi ulteriori dell' uso simile della parola.

[2] Zimmermann, *Oberitalische Plastik in frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig, 1897.

[3] Bock, *Die Kleinodien*, ecc., op. cit.

[4] De Gubernatis, *Mytologie zoologique ou Légendes des animaux*, Paris, 1872.

[5] Odobesco, *Le trésor de Petrossa*, op. cit.

Museo d'Orange,[1] sul quale, entro un medaglione, vedesi una gallina con una spica nel becco e tre pulcini, e la scritta: MIHI ET MEIS FELICITER. Come sulle ginocchia di Livia,

Fig. 75 — Madrid, Armeria Real. Corone votive

novella sposa di Augusto, fu di buon augurio la gallina bianca con un ramo d'alloro nel becco lasciata cadere da un'aquila, al dire di Svetonio, così a Teodolinda, forse, come augurio

[1] FROEHNER, *Les Musées de France*, Paris, 1873.

de' suoi, fu presentata la gallina feconda, quando scelse Agilulfo tra i duchi longobardi a suo sposo. Comunque sia, il costume romano, piuttosto che un rapporto tra la gallina aurea di Teodolinda e le leggende dei Rumeni attuali del basso Danubio, donde passarono i Longobardi, si può vedere nell'oggetto, che fu consacrato ai celesti patroni nella basilica di San Giovanni di Monza. Luitprando, re de' Longobardi, depose innanzi all'altare di San Pietro in Roma il suo cinturone e la sua spada; Teodolinda dette ai Santi che dovevano ascoltare gli augurî il donativo grato al suo cuore di sposa e di madre.

Il tesoro di Monza racchiude anche una busta o teca (figg. 80 e 81), dove già si conservò probabilmente qualche reliquia della croce, a giudicare dalla sola Crocifissione, disegnata tutta a punteggiature in una delle facce; ora è conosciuta sotto il nome del *Reliquiario del Dente,* e si venera

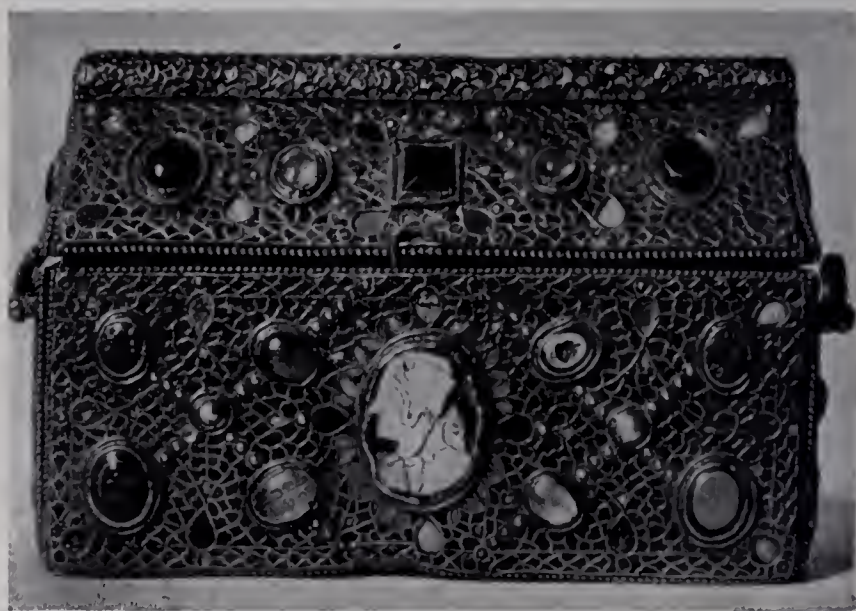



Fig. 76 — Saint-Maurice (Cantone di Valais, Svizzera). Reliquiario

tra quelli di San Giovanni Battista nella basilica di Monza. In una delle facce sta un grosso rubino nella rosa del mezzo,

da cui partono otto raggi terminati da gemme ovali coronate all'intorno da gemme minori: la stella, o croce, o rosa lu-

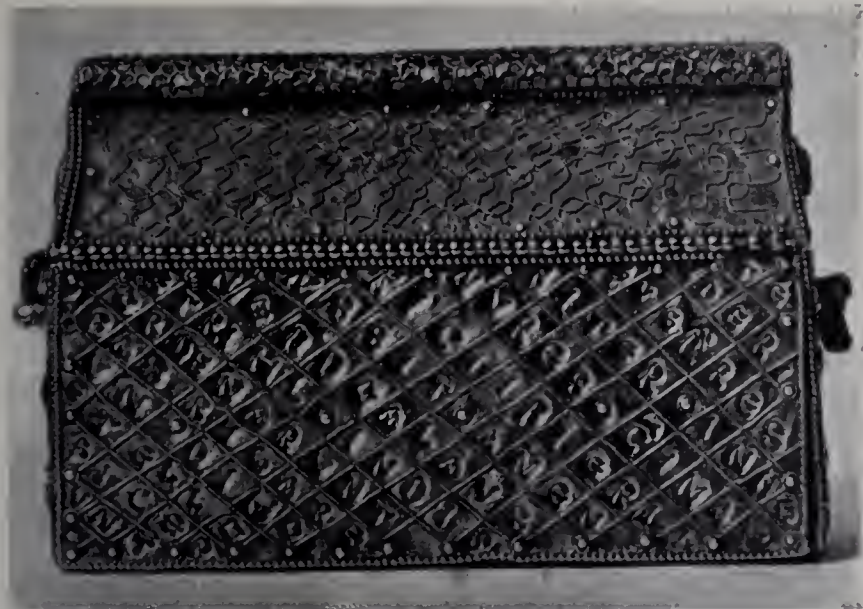



Fig. 77 — Saint-Maurice (Cantone di Valais, Svizzera). Reliquiario

minosa, che si vede nelle fibule tonde di Castel Trosino, qui si veste tutta di perle e di zaffiri su una rete di fili granulati d'oro; e triplice fila di perle, di gemme ovali e di gemme rettangolari ha sui contorni. Due leoncini d'oro stanno sul coperchio gemmato; e nell'altra faccia, su lamina d'oro, a punzone, il Crocifisso tra i due dischi del sole e della luna, tra Maria e Giovanni, il portaspugna e il portalancia. Questa teca è stata supposta del tempo di Berengario, che fece molti doni alla basilica; il De Linas la ritenne del VII secolo, Labarte la suppose opera greca dei tempi della regina Teodolinda, il Darcel la disse anteriore al X secolo, Barbier de Montault concorse a farla ritenere del tempo di Teodolinda, osservando un riquadro o incorniciatura che si trova ad un tempo sulla croce di Giustino II e nelle corone visigotiche. Ma non v'è nulla di bizantino; qui è l'arte barbarica che eccede, prodigando gemme e gemme ad ornamento della sacra

teca, come su due croci del tesoro di Monza, una detta di Berengario, frammento pure d'una corona votiva, già pendente al disotto del diadema (fig. 82).

* * *

Passati così in rassegna molti saggi dell'oreficeria barbarica, accenniamo infine ad un'opera d'intaglio, la sola che si possa assegnare al VII secolo: intendo la cassetta in legno di cedro del Libano, che si conserva nella cattedrale di Terracina (figg. 83-85). È in forma d'un parallelepipedo della misura di metri 1.05 × 0.67 × 0.58, scolpita a rilievo piatto sul davanti e ai fianchi. Le rappresentazioni si svolgono in due ordini, divise da arcate come ne' sarcofagi, nell'ordine superiore adorne di semplici linee rette, e di tanti 3 nell'inferiore, o di serie di foglie a due o tre lobi in linea, come si vede nelle cornici de' medaglioni de' vasi nel tesoro d'Attila e nelle corone visigotiche (figg. 72 e segg.). Le arcate a curva scarsa posano su piedritti, non segnati ne' fianchi della cassa, tutti decorati come gli archi stessi, e, nella faccia principale, esse cadono su capitelli uguali alle basi, le quali sembrano capitelli rovesci, formati da due foglie striate viste di profilo, con le costole arcuate tangenti nella linea di mezzo, come in un capitello dell'altare eufrasiano nel duomo di Parenzo (secolo VI), in altri due nella fronte di un sarcofago di Sant'Apollinare in Classe a Ravenna; ma con faccia più trapezoidale, come in tanti altri del VII secolo, ed ha perduto la forma primitiva di fiore aperto di loto. Agli spigoli della cassa e a guisa di lesene, ad ogni lato verticale, sono listelli a squame, come nella corazza di Teodorico a Ravenna, e tra esse gli spazi lanceolati con foglie di palma acute in cima e terminate a ricciolo nel basso, simili a quelle d'oro che formano le catenelle delle corone di Recesvinto e di Svinthila. Entro le arcate sono rappresentazioni animalistiche, che si sono fatte derivare dai *Bestiarii* dei *Physiologi*, senza trovare però alcun nesso tra queste figure e le altre dei simboli naturalistici e teologici. Nè era possibile scorgervelo

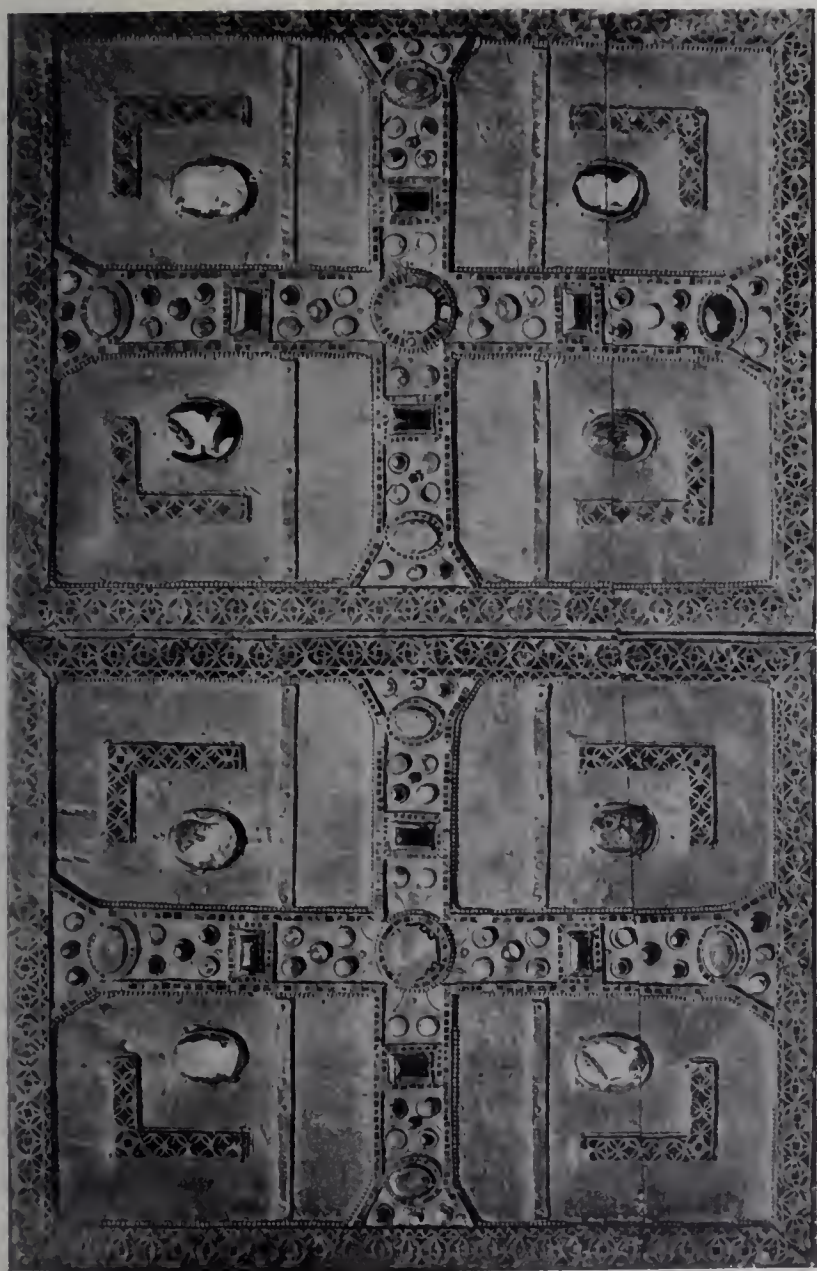



Fig. 78 — Monza, R. Basilica. Coperta dell' Evangilario di Teodolinda

alla stregua di quei trattati, perchè qui non abbiamo figure suggerite dalle cognizioni delle abitudini delle bestie e dall'interpretazione di metafore bibliche, ma semplicemente la decorazione quale i barbari importarono tra noi, prima che fosse regolata e fatta logica dai *Bestiarii*. Se si osservano le bestie qui ritratte, si vede come per forma sieno affini a quelle delle fibule barbariche: grifi col lungo becco adunco, come nelle fibbie de' cinturoni; cavalli con il collo di giraffa e il muso tagliato lunghissimo, come nelle fibule cavalline; le groppe degli animali rialzate, le code erte, le ali asimmetriche, le gambe anteriori come scavezze; leoni erti talvolta sulle zampe posteriori, col corpo visto di profilo, la testa a ciocche arricciate, con grandi baffi, vista di prospetto; un quadrupede col capo umano e la coda terminante a testa di drago, come la coda di un mostro in un antico vaso scoperto a Koban, nella Russia meridionale; [1] un cervo con testa di fiera, analogo a quelli che si riprodussero specialmente nel Caucaso e nelle regioni limitrofe, sino a tempi storici; [2] un cavallo a doppia testa e con coda di serpente; quindi orsi e cinghiali. Tutti gli elementi delle rappresentazioni zoomorfiche dei barbari compaiono in questi intagli; lo spirito che sta sul capo a due figure, supposte Adamo ed Eva, sarebbe per la prima ed unica volta in forma di toro alato androcefalo, che è, secondo orientali credenze, il protettore e compagno dei primi uomini; il centauro, che nell'arte cristiana, secondo il De Rossi, appare per la prima volta in una distrutta chiesa del secolo VI, in Numidia, [3] qui è con la barba a punta arcuata, armato di lancia o con la spada brandita, e in forma veramente barbarica, derivata più dalle rappresentazioni degli dei Cabiri che dagli agresti corsieri dell'arte classica; e qui il serpe, emblema germanico dell'anima, dell'energia e della vita, striscia da per tutto, morde il quadrupede a testa umana,

[1] *Compte rendu* (Saint-Pétersbourg), 1876. *Atlante*, tav. IV, testo, pag. 120.
[2] CHANTRE, op. cit., II, pag. 75.
[3] G. B. DE ROSSI, *La capsella argentea africana*, Roma, 1889.

il cervo e la chimera sul petto, lotta con le aquile, come nelle sculture d'un tempio della Vergine Gorgopico d'Atene, [1] s'avventa ai fianchi di un velloso e cornuto satiro e d'un altro uomo in lotta coi leoni. Intorno ad Eva e Adamo, nell'arcata di mezzo della faccia anteriore, s'impegna la lotta, e ad eccezione dei cavalieri e dei centauri tra le arcate superiori della stessa faccia, i quali riescono vincitori delle fiere, su tutti i campi gli animali azzannano altri animali, o gli uomini si azzuffano corpo a corpo con questi, mentre sono

Fig. 79 – Monza. R. Basilica. Piatto augurale. La chioccia e i pulcini

sorpresi da nemiche bestie o aiutati da cani e serpenti che mordono quelle soggiogate o vinte. Tali selvagge rappresentazioni non hanno quasi più riscontro nell'arte italiana, lo hanno bensì coi gioielli barbari, dov'è qualche influsso della Persia sassanide. Benchè alterate per la lontananza dei tipi originali, esse serbano ancora i caratteri primitivi, che non permettono di confonderle con opere d'arte posteriori. Anche

[1] V. fig. 279 nell'opera di G. T. Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda*, vol. I. Roma, 1901. L'A. riproduce anche altre lastre scolpite della stessa provenienza, che hanno molti rapporti con la cassa di Terracina.

l'architettura, dai piedritti con capitelli e basi uguali ai capitelli stessi, non ha simili corrispondenze dopo il secolo VII, e attesta l'antichità della cassa, la sua precedenza sui lavori

Fig. 80 — Monza, R. Basilica. Custodia di reliquie (diritto)

carolingi, dove le leggi architettoniche sono in qualche modo rispettate. E la tecnica ci richiama di continuo ai lavori barbarici, per quelle incisioni fatte con punzone a tondini e a stellette, a fine d'indicare i peli, tondini punteggiati a punzone che si notano in tutte le cassette e nei pettini barbarici,

anche sulla tavola intagliata di Santa Radegonda (secolo VI), nel monastero della Santa Croce a Poitiers.[1] Lo Zimmermann, per attribuire la cassa all'XI secolo, mise uno dei

Fig. 81 — Monza, R. Basilica. Custodia di reliquie (rovescio)

grifi di essa a paragone d'un altro di un capitello di Sant'Ambrogio in Milano; ma questo grifo che ritrae dall'arte classica,

[1] L. Palustre, *Le pupitre de Sainte-Radegonde* (*Bull. mon.*, t. XLIV, 1878); Barbier de Montault, *La Sainte Croix à Poitiers*; Durand, *Mélanges d'archéologie*, t. III.

si mostra lanciato sulla preda, ed ha parte delle penne delle ali e il fiocco della coda lavorati come foglie d'acanto. Quell'energia non è più qui nei grifi che stanno piantati sulle bestie come sopra una base, e proprio sembrano attaccati come le fibule barbariche con cui hanno tanti rapporti; quel tipo non è in questi grifi dalla testa tonda d'avoltoio e dal becco arcuato lunghissimo; quello studio di adattamento delle forme dell'animale all'architettura non si scorge qui dove, secondo orientali modelli, uno dei grifi ha le ali, tutte e due, a strie davanti al corpo figurato di fianco. [1]

I cavalieri e i centauri, le aquile, il quadrupede a testa umana, con una zampa anteriore ad angolo, come scavezza, richiamano quelli che stanno sulle capocchie degli spilloni barbari, tra cui ne ricordiamo uno con la centauressa del Museo delle Terme Dioclezíane.

Siamo ben lontani dal tempo in cui si vedranno le rappresentazioni degli animali, che, trovate le naturali energie, avranno un significato morale e teologico: qui il serpe che s'avventa su tutti, sui vincitori e sui vinti, è il motivo principale di questa rassegna di bruti, vista come sotto un incubo da chi non era ancora vinto dalla religione cristiana e dalle romane discipline.

Si è voluto riconoscere Adamo ed Eva nel centro della faccia anteriore, ma la figurazione potrebbe essere invece

[1] Natale Baldoria, che pubblicò per primo la cassa, la ritenne « una copia eseguita, non anteriormente all'VIII secolo nè posteriormente alla fine del secolo IX, da un artista locale, di un'altra cassa lavorata di certo in Oriente e venuta in Italia per mezzo de' Bizantini, che ancora nel IX secolo dominavano la Puglia e la Calabria, o per mezzo di Amalfi, che diveniva ricca col fornire all'Europa i prodotti e la manifattura dell'Asia, da cui naturalmente era venuta anche la materia prima, cioè il cedro del Libano » (*La Cassa di Terracina*, in *Archivio storico dell'Arte*, anno II, fasc. V-VI). Del suo giudizio il Baldoria, che stette sulle generali scrivendo della cassa, non fornì prove; lo Zimmermann, che accusa il Baldoria d'avere falsamente giudicato, giudicò peggio, mettendo in relazione alcune rappresentazioni della cassa con altre differentissime del Sant'Ambrogio di Milano (*Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig, 1897). Il Molinier cadde in mille incertezze a proposito di questo monumento: prima dichiarò che lo stile non è quello dell'VIII e del IX secolo, poi vi riconobbe la imitazione bizantina di modelli orientali, pensò che si potrebbe attribuirla all'epoca carolingia, al X secolo al più tardi, infine che non s'andrebbe contro alla verità assegnandola alla decadenza dell'arte romanica, e considerandola copia da un modello dell'VIII e del IX secolo! (*Le Meuble du Moyen âge et de la Renaissance*, III, Paris).

odinica, quella delle piante trasmutate nei primi uomini. Il barbaro. appena iniziato all'arte, s'ispirò probabilmente alla

Fig. 82 — Monza, R. Basilica. Croce detta di Berengario

rappresentazione biblica dei primi uomini che si coprono le vergogne, e figurò Askr ed Embla, ossia Lift e Lifthrasin suo sposo, sotto l'alato toro androcefalo; e in niuna parte

della cassa richiamò nè la religione cristiana nè le tradizioni bibliche. Ora, benchè impossibile di applicare all'arte d'un popolo, che ha lasciato da poco la vita nomade, le tradizioni dell'antica religione germanica, raccolte tanto tardi nei canti dell'Edda, i quali rappresentano una forma sviluppata, matura, tuttavia si può considerare come nel fondo di quelle tradizioni sia sempre la lotta dei genî del bene e del male, e la rappresentazione delle potenze distruggitrici della terra, la quale s'inabissa nell'oceano, inghiottita dal grande Serpente, dopo che il dio Thor fu ucciso dal serpente Iormungandr, e Vidar ebbe vendicato Odino, fendendo la gola del lupo Fernir, e Vali, figlio di Odino, con l'arco ebbe saettato Hodur. Due soli esseri umani, Lift (la vita) e Lifthrasin (la forza della vita), vivono rifugiandosi nelle caverne della collina di un gigante. Ora, senza voler provarsi ad audaci applicazioni di questi racconti leggendari, notiamo che sopra l'uomo e la donna trovasi quella sfinge alata, quale non si vede mai nelle rappresentazioni cristiane, per cui conviene ricercare in altri cicli religiosi la rappresentazione dell'enigma ivi rappresentato. Infine, che sulla figura, a destra di Eva, con barba e capelli pioventi, montata su un cavallo, vi è il corvo, che accompagna ne' miti nordici Odino, il dio della vittoria, e che pure, in alcuni rovesci di antiche monete barbariche, si colloca sul dorso del corsiere vittorioso; [1] così in un fianco della cassa, l'eroe in lotta contro un leone ha dappresso accovacciato un uccello, che potrebbe essere un altro corvo. Insomma, queste reminiscenze e, in generale, quella lotta d'uomini con l'arco, la lancia e la spada contro fiere e mostri; quelle vipere che si ripetono di continuo, e che sappiamo venerate dai Longobardi, [2] ci richiamano confusamente miti nordici, leggende odiniche. La tecnica dell'opera, che ha riscontro in principal modo con oggetti barbarici, e che ci muove ad assegnarla al secolo VII, concorre a far ritenere che

---

[1] I. GRIMM, *Deutsche Mythologie*, Berlin, 1875.

[2] V. Inno a San Barbato, presso BORGIA, *Memorie di Benevento*, 2, pag. 277.

Fig. 83 Terracina, Cattedrale. Parte anteriore della cassa intagliata

qui sulla cassa siasi sbizzarrita la fantasia nordica d'un artista idolatra, fornendoci il tipo della decorazione zoomorfica non

Fig. 84 — Terracina Cattedrale. Fianco della cassa

derivata dai bestiarî, anzi di quella che influì sulla elaborazione de' bestiarî stessi, di tutta quella decorazione dov'è la lotta del bene e del male, che prepara il trionfo della giustizia.

* * *

I barbari ebbero influsso sulle arti occidentali? I più lo negano, notando come gli elementi dell'arte classica appaiano nelle loro industrie; e tuttavia in queste si trovano forme che divennero poi comuni all'Occidente, predilezioni che il romanesimo scaduto fece proprie, scorrezioni che si sparsero in seguito dovunque. Ne' giorni della decadenza, l'arte classica di mano in mano abbandonava le forme nobili e le loro

regole, divenendo sempre più scomposta e rozza, così come nel linguaggio prendevano il sopravvento le forme volgari e rustiche. Tra queste i barbari fecero la loro scelta, a seconda dello spirito della razza e del grado di cultura: i nastri che si vedono ne' contorni de' pavimenti romani, intrecciati in modo ordinato e regolare, presso i barbari divengono aggrovigliamenti di serpi; i corridietro delle cornici classiche si mutano in erti riccioli leonini sulle arcate o in file di raffi; le foglie si fanno più spinose ed acute; gli astri dominano, come nell'Asia centrale, la decorazione, fino ad esprimere nei plutei con le forme a raggi e a girandola, di qua e di là dalla croce, il sole e la luna. Gli ovoli perdono la loro ricchezza,

Fig. 85 — Terracina, Cattedrale. Altro fianco della cassa

i dentelli divengono denti di lupo, gli ornati ad S isolati o affrontati si legano a mo' di sbarre; e i cerchietti concentrici,

le gemme ovali o poligone alternate con le tonde, le file di perline contornano ogni cosa. Ora, in tutta questa decorazione può vedersi lo scadimento dell'arte classica, ma pure in tanta pompa e nelle irti superficie e nell'inesperienza primitiva si vedrà il gusto barbarico.

Le reminiscenze orientali, che lasciano traccia nelle arti medioevali, derivano in parte da Bisanzio, ma principalmente sono un riflesso dell'arte dei barbari, ricordi del loro luogo d'origine. La decorazione animalistica non è importata dalla Grecia, ed è propria dei Germani in quella particolare sua forma primitiva medioevale, dove passano in rassegna i grifoni, i centauri che tengono del *marthicore* orientale, i serpenti, i leoni, i guepardi. Questi animali riempiono gli spazi e prendono un'importanza che nell'arte classica non ebbero mai. E la rigida stilizzazione di tutto, dell'uomo e della belva e della pianta, nella forma che trovasi nelle industrie barbariche, tale da rendere irriconoscibile ogni cosa vivente, può derivare dalla inattitudine progressiva degli artefici; ma i barbari ne fornirono primi l'esempio.

I barbari s'incontrarono con gli artefici romani in cerca d'effetti coloristici; ma essi avevano già fatto gran pro dei trafori in lamine sovrapposte a un fondo liscio, per ottenere forti effetti di luce e di ombre; dello sbalzo ne' metalli, perchè la luce si riflettesse sopra superficie oblique; dell'incasso di granati e di vetri nell'oro, e dello smalto. Il Riegl vede in tutte queste forme tecniche l'arte della Decadenza romana, non quella barbarica delle migrazioni; mentre tra l'arte che cerca la fuggita potenza nei forti effetti e quella primitiva che si allieta di contrasti di luce, d'iridescenza e di splendori, vi è un riscontro, ma come tra una femmina che si mette in pompa per nascondere le rughe del vizio e degli anni, e una fanciulla che avviva la sua bellezza fresca e forte.

L'arte romana iniziò i barbari, ma essi ridussero a loro talento mezzi e forme, che diffusero dovunque arrivò la loro saetta o la loro lancia.

Fig. 86 — Roma, San Clemente. Cancello marmoreo

II.

L'arte dal secolo VI al Mille circa: nell'esarcato di Ravenna, a Roma e sotto regno longobardico — La contesa degl'iconoclasti — Il periodo carolingio e quello degli Ottoni — L'architettura prima e dopo l'avvento de' Longobardi — Scultura decorativa dal secolo VI alla fine dell'VIII — L'architettura carolingia e del tempo degli Ottoni — Scultura dal secolo VIII al Mille — Scultura di plutei, cibori, ecc. — La primitiva porta di San Zeno in Verona — Intagli in legno, avorio e osso — Metalli battuti, incisi, incrostati: l'altare d'oro in Sant'Ambrogio a Milano — La pittura: dipinti murali, musaici, miniature, stoffe.

Caduti i Goti civili, l'arte precipitò. Da quando Teodorico affidava a Simmaco la conservazione del teatro di Marcello, e ad altri la vigilanza perchè si rispettassero le statue classiche, erano passati nuovi turbini di barbarie sulle terre d'Italia. Niuno sentiva più, come Teodorico, di esser debitore delle belle opere agli antichi, nè pensava, al pari di lui, di sdebitarsi col restaurarle e ringiovanirle. Da Altino, da Oderzo, da Concordia, splendide per gli edifici romani, fuggivano i Veneti come stormi di alcioni sugl'isolotti del golfo adriatico; da Aquileia riparavano i patriarchi a Grado, e raccogliendo marmi tra le rovine componevano per i profughi derelitti la nuova casa di Dio; da Padova migravano le genti a Rialto e a Olivolo; da Milano a Genova; dalla Campania nelle isole Pontine; dalla Lucania in Sicilia. I Longobardi, le

inondazioni, i terremoti, la pestilenza avevan ridotta l'Italia un campo funebre; e quando cessò l'infuriare degli elementi sulla nostra terra, schiavi e liberti si dettero a riattare edifici e a fabbricarne, ma come se, nel naufragio della romanità,

Fig. 87 — Ravenna, Museo Nazionale. Capitello proveniente dalla chiesa di San Michele in Afracisco

per lo spavento, avessero perduta la memoria d'ogni bella forma.

Nell'esarcato, a Ravenna, come si vede ne' musaici di Sant'Apollinare in Classe, l'arte nel secolo VII imita le forme bizantine del secolo antecedente, ritornando, per esaurimento di forze, sopra sè stessa. Fuori dell'esarcato le arti dell'Oriente lasciarono poche tracce; e, quantunque nel lusso dei nuovi costumi in Italia si sian veduti caratteri bizantini, sembra più ragionevole scorgervi prima quelli della barbarie, che, inselvatichendo gli uomini, li appara a guisa d'idoli. Agnello ci descrive il lusso delle donne di Ravenna, le *mutatorias*

vestes, i grandi *pallia*, gli orecchini *inaures*, gli anelli, *dextralia*, *monilia*, *liliola* e *lunulas* che le adornavano;[1] ma tanto

Fig. 88 — Santa Maria di Pomposa

sfarzo era comune in ogni luogo, non particolare a Ravenna. E spesso gli oggetti dei vinti Romani servirono alla magnificenza spiegata ne' nuovi tempi. Ataulfo, celebrando a Narbona le sue nozze con Galla Placidia, fece presentare

[1] AGNELL., 129, *Liber pontificalis Ecclesiae ravennatis*, ed. Waitz, Hannover, 1878.

Fig. 80 — Bagnacavallo, San Pietro in Sylvis. Frammento d'un ciborio

Fig. 90 — Bagnacavallo, San Pietro in Sylvis. Frammento d'un ciborio

alla sposa in regalo, da giovinetti vestiti di seta, cinquanta piatti pieni d'oro e di gemme provenienti dal sacco di Roma.[1]

Agl' influssi dell' arte bizantina, dal secolo VI al X, si è data troppo grande importanza, per ricordo della grandissima avuta quando, verso il Mille, fiorì di greca bellezza. Ma prima di quella età d'oro convien ricordare che gli elementi bizantini non si fondevano con le popolazioni romane; e le iscrizioni a noi giunte, del VII e dell' VIII secolo, fatte poche eccezioni, sono in latino. Nell'anno 649, in un concilio tenuto da Martino I, comparvero abati, preti e monaci greci, che da gran tempo abitavano in Roma, e, rimessa al papa la loro professione di fede scritta in greco, chiesero che fossero tradotti nella loro lingua i canoni promulgati dall'assemblea. Ciò dimostra che, in terra latina, essi vivevano a sè. A Cantorbery, nel VI secolo, un monaco greco spiegava l'*Iliade*, a Saint-Gall nel IX vivono nel convento frati ellenici;[2] ma in Italia i monaci basiliani, che pure parvero moltiplicarsi al tempo della contesa degl' iconoclasti, vennero sostituiti da benedettini, e a Ravenna stessa, sin dall'anno 767.[3]

Il Lenormant[4] riporta una leggenda, che gli sembrò un poetico simbolo del trapiantarsi dell' ellenismo in Italia dai fuggitivi ortodossi. Narra la leggenda che l' immagine della Vergine dipinta da San Luca, già inviata da Gerusalemme a Pulcheria e conservata a Bisanzio, come palladio della città, fu condannata alle fiamme da Leone l' Isaurico. Due monaci giurarono di salvarla, e, sottratta l' immagine, la nascosero in una cassa, che caricarono sopra una nave conducente la milizia destinata a punire il papa, ribelle ai decreti imperiali. Sorse una fiera tempesta che mise in pericolo la flotta nell' Adriatico; e allora sulla nave, ov' era occulta

[1] OLYMPIODOR, apud PHOTIUM, ed. di Bonn, 1824, pag. 458.

[2] CH. LOUANDRE, *Les arts somptuaires*, Paris, 1857-58.

[3] DIEHL, *Etudes sur l'administration byzantine dans l'exarchat de Ravenne*, 1 vol., Paris, 1888.

[4] LENORMANT, *A travers l'Apulie et la Lucanie*, 1883.

l'immagine, scese un angiolo a incoraggiare i naviganti e a condurre, da abile nocchiero, il bastimento nel porto di Bari. Quivi, nella cattedrale, si venera la vecchia Madonna sotto il nome di Hodigitria di Costantinopoli. Così la leggenda, inventata però in tempo a noi tanto prossimo che non significa più se non la fantasia del suo inventore. Neppure

Fig. 91 — Torcello, Santa Maria, Santa Fosca e Museo dell'Estuario

al tempo della contesa degl'iconoclasti può credersi che l'arte bizantina trovasse un rifugio in Italia. Questo si è supposto, non provato; e certo poi mancano i monumenti che attestino del suo radicarsi nel nostro suolo in quel tempo, mentre mancava di forza propria e della protezione dei grandi. Non convien credere che gl'imperatori iconoclasti non avessero séguito a Bisanzio, e che i loro proclami contro le immagini fossero semplici sfoghi iracondi della corte; i monaci e la plebe tumultuavano, le classi maggiori applaudivano. Quando l'imperatrice Irene, morto Leone IV, volle ristabilire il culto delle immagini, non riuscì dapprima nell'intento per

l'opposizione de' sudditi. E innanzi a quel tempo, sotto Costantino V, molti vescovi, in concilio, dichiararono l'arte religiosa una bestemmia. Ciò lascia ritenere che l'arte bizantina, allora debole, perseguitata, condannata dagli stessi che dovevano proteggerla, non avesse forza in sè per irradiarsi nel mondo. Perchè un'arte eserciti il suo predominio su di un'altra occorre che sia giunta al maggiore sviluppo; e allora, come un fiume che si riversi fuor del suo letto a fecondare la terra, essa si estende rapidamente e domina. Ma, bizantina o italiana, dal secolo VI al X, l'arte fu in un periodo di letargo. La italiana elaborò lentamente le tradizioni dei bassi tempi, ripetè le forme ereditate, in modo or più or meno incerto,

Fig. 92 — Ravenna, Edificio aggiunto al palazzo di Teodorico

con metodi talvolta infantili; ma senza che l'arte bizantina la distraesse dalla propria via, che conduceva direttamente all'età romanica.

Al servizio de' Longobardi stettero artefici nostrani, detti commàcini. Si suppone ch'essi formassero una vera e propria

corporazione, proveniente dall'isola Comacina o da Como e suoi dintorni. Nel naufragio degli ordinamenti romani e nella

Fig. 93 — Ravenna, Edificio aggiunto al palazzo di Teodorico
Capitello d'uno stipite della porta

prima metà del VII secolo, gli architetti, i muratori che non avevano mai formato un collegio, neppure al tempo dell'Impero, e molto meno poi i soli architetti e i muratori di Como, avrebbero potuto essere costituiti d'un tratto in una

corporazione estesa a tutto il regno longobardico, e prima che qualunque corporazione spuntasse nel medio evo? E sarebbe essa sfumata col regno longobardico, non essendovi in seguito più notizia della misteriosa maestranza! La leggenda comacina fece capo a un editto di Rotari (636-652), ov'è parola *De magistros commacinos*, [1] che si credettero architetti, scultori, operai provenienti dal comitato di Como e formanti un collegio; e si determinò quindi per il *Memoratorium* [2] di Luitprando (712-744), grazie al quale la corporazione avrebbe ricevuto speciali ordinamenti, come quella che da sola teneva il campo nell'arte dell'edificare. Un commàcino, Rodperto, ricordato in una carta del 739, [3] avrebbe portato a Toscanella, ai servizi di quel re longobardo, la esperienza che rendeva sovrana la patria maestranza. Eppure con quel nome non potevano essere indicati che gl'intraprenditori di fabbriche e i loro operai, i capimastri e i loro aiuti nelle costruzioni. [4] Erano maestri *casari*, non i figli di Como erranti con

---

[1] *Edictus Rotari*, in *Monumenta Germaniae historica*, edit. Pertz, t. IV, pag. 33.

[2] *Grimoaldi sive Luitprandi Memoratorium de Mercedibus Commacinorum*, in *Mon. Ger. hist.*, id., t. IV.

[3] BRUNETTI, *Cod. diplom. toscano*, I, Firenze, 1806.

[4] Vedi, per il nome degli architetti al tempo romano (*machinatores*), PROMIS, *Gli architetti e l'architettura presso i Romani*, in *Mem. della Regia Accademia delle scienze in Torino*, II serie, 27, 1883. E cfr., per i nomi de' muratori (*machiones, mationes, maçon, mazon*) nel medio evo, ISIDOR, lib. 19, *Orig.*, cap. 18; *Gloss. Saxon.*, ALFRICI, e il KÖRTING che ritiene la parola d'origine germanica, da *matja*. *Macheria* e *maceria* si dissero i muri o le pareti (*Charta Pipini Regis*, in *Chartul.*, 5); *macina* le impalcature per le costruzioni (vedi il sudd. *Memoratorium*). Sulla etimologia di *comacinus* cfr. AMBIVERI, nel giornale *La Conversazione della domenica* (Milano, 10 febbraio 1880), e GIO. DOZIO, *Notizie di Brivio e sua pieve raccolte da vecchi documenti*. Il primo sostenne che nei documenti si trova sempre *comensis* o *comanus*, non mai *comacinus;* il secondo che i comacini furono così detti dalla diocesi *comense* o *comacina*, e citò Sant'Ambrogio, che chiama *rupes comacinas* i monti soprastanti a Como. Altri citarono e l'*Isola comacina* e la *Porta comacina*. Il Du Cange, rimandando il lettore da *commacinus* a *comacinus*, mette innanzi, sotto questa voce, l'ipotesi che si tratti di *con* e *macio;* ma, così essendo, si avrebbe *commaciones* e non *commacini*. Un illustre filologo ci scrive: « Più facile sarebbe la via se ci aiutasse una forma aggettivale, derivata da *machina*, cioè una forma da mandarsi ideologicamente con MACHINALIS, e tale perciò da portarsi a un composto come CONTUBERNALIS. Ora, un derivato aggettivale, di particolar convenienza per il caso nostro, cioè MACHINEUS. si può legittimamente ammettere; e per questa via si potrebbe ricostruire, con giusto asserto, un COMACHINEUS, quasi compagno d'officina, che ci porterebbe ulteriormente, se non proprio a *comacinus*, almeno a *comacinius comacinii*. L'antico *machina* dà normalmente un — *ci* — nella sua schietta continuazione popolare; e quanto alla significazione, vi si riduce principalmente alla " pietra da molino " (*màcina macinare*). Un aggettivo MACHINEUS (oppure, che foneticamente sarebbe lo stesso, un neutrale MACHINIUM) ci deve

la squadra e la cazzuola in quei giorni di guerre e di rovine; e *casario* si chiamò semplicemente certo Natale di Lombardia,

Fig. 94 — Milano, Chiesa di San Satiro. Campanile del secolo IX

fondatore nell'805 d'una chiesa in Lucca: *homo transpadanus,*

essere stato, e ne avemmo l'italiano macigno, sempre ancora " la pietra ". La significazione di " artifizio " e " artefice ", non apparirebbe più, per diretta tradizione latina, se non nella Spagna: *maña,* ecc., da cui si fanno derivare anche l'italiano *magnano,* ecc. *Summa summarum,* anche il *comacinius* non ha, per ora, alcuna sanzione storica, e nol posso perciò vendere se non come una congettura timidissima, tanto più ch'esso avrebbe a darci un neolatino *comacigno comacigni* ».

magister casarius. [1] Non formarono al tempo longobardico una vera e propria corporazione, ma una società temporanea:

Fig. 95 — Astí, Torre, detta di Santa Caterina

stavano insieme finchè durava il lavoro per questa o quella fabbrica, sottoponendosi naturalmente all'ordinatore e disegnatore di essa, assumendo ciascuno per sè questa o quella fatica.

[1] BERTINI, *Storia eccles. di Lucca*, II, doc. VI.

Non è possibile immaginare l'erezione d'un edifizio di qualche importanza e neppure d'un semplice oratorio, senza la comunione di più artefici, un accordo, un'intesa tra parecchi

Fig. 96 — Brescia, Basilica di San Salvatore

operai. E questi furono detti nelle leggi longobardiche commàcini, nome che forse potè dapprima indicare maestri provenienti da Como (della qual cosa grandemente dubitiamo), e poi, per estensione, tutti quelli che esercitarono l'arte loro.

Gli editti di Rotari e di Luitprando sono tuttavia un saggio dell'interesse che i re longobardi annettevano all'arte del fabbricare: e veramente civile è quello di Rotari che al maestro commàcino fa carico della morte d'alcuno per qualche pietra caduta, al conduttore di più maestri commàcini della morte di uno di questi durante il lavoro della fabbrica. Luitprando, nel suo *Memoratorium*, determinò la mercede alle

Fig. 97 — Toscanella, San Pietro. Facciata

opere dei commàcini, secondo il pregio, le difficoltà e l'importanza di esse; e sembra anche che alcuno de' re longobardi pubblicasse una legge, richiamata da Carlo Magno in vigore, perchè si restaurassero le chiese, si costruissero nuovi ponti, si curassero le pubbliche vie.

L'impotenza artistica crebbe quando i rapporti tra Roma e Bisanzio divennero più difficili, per la discordia scoppiata tra la Chiesa latina e la greca a cagione della contesa degli iconoclasti.

La reazione violenta contro l'arte cristiana andava aumentando in Oriente. Sin dallo scorcio del IV secolo scriveva Sant'Epifanio di Cipro da Gerusalemme: « Io ho inteso che alcuni hanno mormorato di me, perchè nell'andare a Bethel per celebrare l'ufficio, secondo l'ecclesiastico uso, arrivato in un luogo che si chiama Anablatha, vidi una lampada accesa in un edificio e domandai a che servisse; e mi fu risposto

Fig. 98 — Toscanella, San Pietro. Interno

esser quella una chiesa. Vi entrai per pregare; trovai un velo pendente alla porta della chiesa, e che rappresentava il Cristo, o qualche santo forse, non ricordo bene. A tal vista grandemente m' indignai, perchè vidi la rappresentazione umana nel luogo santo, contro i precetti delle Scritture, e stracciai il velo ». Ciò avveniva in Palestina verso la fine del IV secolo; e ad Antiochia, nella seconda metà del VI, un abitante guarito da San Simone stilite il giovane, avendo posto innanzi alla sua porta il ritratto del taumaturgo, con

tappeti e lumi attorno, si vide la casa circondata da cristiani, che salirono con scale a strappare l'immagine. In questi due racconti troviamo l'antico odio degli ebrei trasmesso ai cristiani contro ogni opera a somiglianza umana. Ma devesi ricordare che San Simone, di cui è parola nel secondo racconto, invece di muovere, come il santo vescovo del racconto primo, alla distruzione delle immagini, scriveva a Giustino II, imperatore, perchè ne fossero castigati i persecutori. Era mutato così lo spirito cristiano, e mentre nel secolo IV si erano vietate le sacre figure nelle chiese, nei secoli VI e VII si protestava contro i loro distruttori.[1] Il pontefice sorse anzi a difendere le immagini cristiane con fervore più vivo di quello con cui Simmaco aveva combattuto contro

Fig. 99 — Toscanella, San Pietro. Porta

gl'imperatori cristiani, in favore degl'idoli antichi e dell'altare della Vittoria.

---

[1] BAYET, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes,* Paris, Thorin, 1879.

La contesa degl'iconoclasti divenne più ardente, perchè i monaci tenevano schiava l'arte religiosa in Oriente, e la

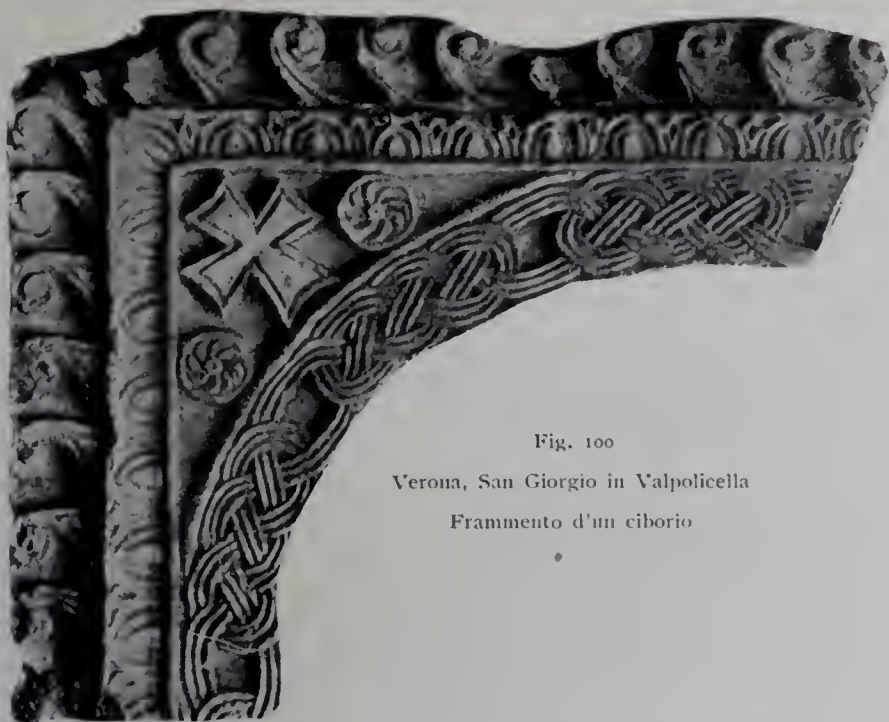



Fig. 100
Verona, San Giorgio in Valpolicella
Frammento d'un ciborio

costringevano a ripetersi uniforme. Quella uniformità derivava tuttavia da un principio logico, dal modo con cui l'uomo guarda al passato, assegnando una grandezza maggiore della realtà a ciò che fu e stringendosi alle vecchie tradizioni. Nelle chiese ove si mormorano sempre le stesse preghiere, le preghiere ripetute da tante generazioni, nelle chiese ove si cantano sempre le stesse salmodie, gli sguardi desiderano incontrare le stesse antiche, venerate immagini. Nell'Occidente invece l'arte, benchè impotente, era trasportata da un moto naturale verso la realtà. Il Crocifisso detronizzò il Buon Pastore. Un concilio dell'anno 692 designò ufficialmente l'abbandono della immagine del Crioforo in questi termini: Su qualcuna delle sante immagini il Redentore è rappresentato in atto di additare un agnello, il quale è simbolo della grazia e significa il vero agnello, Cristo nostro Dio. Noi onoriamo

questi antichi tipi, queste finzioni trasmesse alla Chiesa come immagini o abbozzi della realtà, ma preferiamo la realtà stessa. E affinchè sui quadri sia espressa, ordiniamo che al posto dell'antico agnello si metta il Cristo nella sua forma umana.[1]

Il primo editto di Leone l'Isaurico (a. 726) ordinava che le immagini fossero collocate nelle chiese tanto in alto che non si potessero baciare o farle oggetto di materiale adorazione; l'editto di due anni dopo le voleva soppresse. Pare che l'imperatore d'Oriente condividesse l'odio degli ebrei e degli arabi contro le immagini. Come il califfo Jezid, egli non ebbe

Fig. 101 — Ravenna, Museo Nazionale
Frammenti della badia di San Pietro in Vincoli

rispetto neppure per quelle sacre per antichità; e suo figlio, Costantino V, non fu meno accanito di lui nel perseguitare

[1] Héfélé, *Histoire des Concils*, t. IV.

i cultori delle immagini.[1] Ma quando dopo il concilio di Costantinopoli (a. 754) si devastò la magnifica chiesa di Santa Maria nella Blacherna e si cancellarono dalle sue pareti i

Fig. 102 — Cividale, Tempietto. Alto rilievo in stucco

fatti della vita del Cristo, la nudità del sacro luogo dovette fare impressione anche sull'animo degl'iconoclasti, che l'ornarono di paesi, d'alberi e d'uccelli; si fece, secondo l'espressione che si legge nella *Vita Stephani*,[2] una gabbia d'uccelli

---

[1] Bibliografia sulla questione degl'iconoclasti:

MANSI, *Collect. Concil.;* LABBE, *Conciliorum*, VII; HÉFÈLÉ, *Histoire des Conciles*, t. IV e V; MAIMBOURG, *Histoire de l'hérésie des iconoclastes*, Paris, 1679; FR. SCHLOSSER, *Geschichte der bilderstürmenden Kaiser*, Frankfurt, 1812; MARX, *Der Bilderstreit der byzantin. Kaiser*, Treves, 1839; PAPARRIGOPULO, *Histoire de la civilisation hellénique*, Paris, 1878; ID., *Histoire de la nation grecque*, Atene, 1867; BAYET, *L'art byzantin*, 1883; GASQUET, *L'empire byzantin et la monarchie française*, 1888. — Sui *libri carolini* confronta ed. di HEUMANN, Annover, 1731, o MIGNE, *Serie lat.*, t. XCVIII, pag. 941 e segg.; LEIST, *Die literarische Bewegung des Bilderstreits*, Magdebourg, 1871; H. J. FLOSS, *Commentatio*, Bonn, 1860.

[2] *Analecta greca*, 1686, t. I, pag. 445 e segg.

e un frutteto. E così si ornarono tutti gli edifici pubblici e i palazzi, anche quello del patriarca: « Le sante immagini », si scrive, « furono distrutte e al loro luogo si tennero in grande onore sataniche rappresentazioni di cavalcate, di cacce, di scene da teatro, di corse di cavalli ».

Nel concilio di Nicea (a. 787) l'imperatrice Irene, favorevole al culto delle immagini, e il pontefice Adriano vinsero i congregati: l'epistola di lui, letta nell'assemblea, respingeva l'accusa che dai fedeli fossero deificate le immagini, mentre solo si tenevano per venerabili come le Sante Scritture, per l'amore a Dio e ai santi, per memoria de' fatti in cui la divina Provvidenza si manifesta. E osservava che nelle sacre rappresentazioni i fedeli seguivano le tradizioni dei padri e la loro dottrina, a seconda di quanto scrissero Agostino, Gregorio Nisseno, i beati Basilio e Giovanni arcivescovo di Costantinopoli, Cirillo, Atanasio, Ambrogio, Epifanio e San Girolamo. Il culto delle immagini fu ristabilito; ma, nella prima metà del IX secolo, gl'iconoclasti ripresero le loro persecuzioni. Tra le vittime è ricordato il monaco Lazzaro, pittore, che, per aver trasgredito gli ordini di Teofilo imperatore, fu battuto a sangue e gettato in prigione, dove, riavutosi, si rimise a dipinger santi. Allora gli furono bruciate le mani con ferri roventi; ma, liberato poi per intercessione della imperatrice Teodora, si rifugiò nella chiesa di San Giovanni Battista, dove, ancora sofferente per le piaghe, dipinse un Redentore che il popolo adorò; e, morto il tiranno, trionfante per la vittoria della sua fede di cattolico e di artista, sulla porta del palazzo imperiale, là donde era stata divelta, eseguì la immagine del Cristo.

L'Occidente non parteggiò sempre col papa difensore delle immagini, e in un concilio tenutosi in Francia, a Gentilly (a. 767), al tempo di Pipino, si adottarono criteri simili a quelli di Gregorio il Grande, che, scrivendo a Sereno, vescovo di Marsiglia, a proposito delle immagini sacre da lui distrutte, così si esprimeva: « La scrittura è per coloro che

sanno leggere, l'immagine per quelli che non sanno leggere... l'immagine è il libro di coloro a cui la scrittura è sconosciuta ». Carlomagno adottò pure queste idee, tanto da non approvare le risoluzioni del concilio di Nicea, che gli parvero idolatre, come risulta dai *IV libri Carolini*. Secondo l'imperatore e

Fig. 103 — Cividale, Tempietto. Arcata in stucco

gli uomini della sua corte, le immagini dovevano essere non distrutte e non adorate, conservate nelle chiese, per ragioni d'arte e d'insegnamento, a titolo di decorazione e di ricordo; invece le croci, i vasi e le scritture sacre potevano essere venerate, perchè tale era la tradizione. Il concilio tenutosi a Francoforte nel 794 e l'altro convocato a Parigi nell'825 ribadirono queste idee; i vescovi eminenti di Torino, di Lione, di Reims combatterono i decreti del concilio di Nicea.

Claudio, vescovo di Torino, nell'820 fece togliere le immagini dalle chiese della sua diocesi, e ordinò anche di sopprimere

Fig. 104 — Cividale, Duomo. Battistero di Calisto

le figure dipinte sulla croce, con queste parole: « Se si rende un culto alla croce, perchè vi fu appeso il Cristo, perchè non si rende del pari a una barca, perchè Egli vi ha predicato, a una mangiatoia, a una capanna, perchè vi fu deposto... a un agnello, perchè esso è l'agnello di Dio? I dogmatici

perversi mangiano gli agnelli che eran vivi, e adorano quelli dipinti sui muri ».[1] Ed Agobard, arcivescovo di Lione, paragonò la pratica dell'adorazione delle immagini all'idolatria

Fig. 105 — Cividale, Duomo. Cancello del battistero di Calisto

o all'antropomorfismo;[2] e Hincmar, arcivescovo di Reims, stimatizzò quella pratica come *puparum cultus*.[3]

La contesa degl'iconoclasti giovò tuttavia al progresso dell'arte, staccandola da forme rituali, poi che le immagini, considerate quali mezzi d'insegnamento e di decorazione, dovevano conformarsi al sentimento popolare, esprimersi in una favella intesa facilmente da tutti. Certi antichi tipi do-

[1] CH. SCHMIDT, *Claudius von Turin*, in *Zeitschrift fur histor. Theologie*, fasc. II, 1843.
[2] Vedi *Liber de picturis et imaginibus*, in *Patr. lat.* del MIGNE, t. CIV.
[3] Vedi HINCMARI *Opera omnia*, in *Patr. lat.*, t. CXXV e CXXVI.

vevan divenire ogni giorno più oscuri e misteriosi, più lontani dalla vita a cui la contesa religiosa contribuì a ritornarli. E la decorazione naturalistica che tenne luogo delle sacre immagini, quella di animali d'ogni specie, di rappresentazioni di caccia e di pesca, tanto biasimate da San Nilo scrivendo ad Olimpiodoro, non andò perduta, anzi restò nelle abitudini dell'arte medioevale.

Durante la contesa la decadenza artistica italiana giungeva a' suoi limiti estremi. Intanto l'arte carolingia, mentre politicamente si ricostituiva l'Impero occidentale, tentò una ricostruzione de' frammenti dell'arte classica. Nei monasteri, rifugio dell'antica scienza, si trascrivevano gli antichi

Fig. 106 — Cividale, Duomo. Cancello del battistero di Calisto

codici, quasi a soddisfare i voti del grande Cassiodoro, che lasciò ai solitari cenobiti il deposito della scienza morente.

I missionari inviati nella Bretagna da Gregorio il Grande avevano portato con sè un *Omero,* e Gregorio stesso s'intromise

Fig. 107 — Cividale, Chiesa di San Martino. Dall'altare di Pemmone

in una questione perchè fossero restituiti a un monastero alcuni libri.

Pur troppo, nessun monumento della grande scultura carolingia è giunto a noi, neppure i bassorilievi che, secondo un poeta contemporaneo, rappresentarono nel palazzo d'Ingelheim i fatti più notevoli della storia antica e le guerre di Carlo Martello, di Pipino e di Carlomagno. Perciò non è dato misurare nella sua estensione il moto civile del tempo carolingio verso l'antico, verso Roma, che anche nelle tenebre splendeva come un faro. Il nome di Roma corre sulle labbra di Alcuino, allorchè vanta la nuova capitale di Carlomagno, la città di Aix-la-Chapelle: « La Roma nuova », egli dice,

« tocca le stelle con le sue vôlte colossali. Il pio Carlo designa la destinazione d'ogni luogo, e presiede alla costruzione

Fig. 108 — Brescia, Museo Cristiano. Il pavone. Frammento della chiesa di San Salvatore

delle alte muraglie della Roma futura ». L'imperatore, nel vigilare alla costruzione della cappella reale di Aix-la-Chapelle,

con le colonne e i marmi tratti da Roma per l'autorizzazione di papa Adriano, doveva meditare alle leggi dell'arte antica. Il suo storico Eginhart, inviando un cofano imitato dall'antico a suo figlio, gl'inculcava di studiare Vitruvio. Angilberto, discepolo di Alcuino, nell'abbadia di Saint-Riquier

Fig. 109 — Cividale, Tempietto. Frammenti di pluteo

si servì di colonne e marmi preziosi fatti trasportare da Roma; ed Aarone, vescovo d'Auxerre, tornato con l'imperatore dall'Italia l'anno 800, elevò un ciborio ad esempio degli altri veduti nell'urbe.

Carlomagno non dimenticò i tesori delle chiese, e raccomandò ai vescovi, agli abati, alle badesse di custodirli con ogni cura, affinchè i mercanti giudei ed altri non si potessero vantare di comprarne a loro piacimento.[1] Accrebbe

[1] *Karoli M. capitulare*, a. 806.

il tesoro di San Pietro di Roma, donando un grande clipeo d'argento che fu appeso innanzi all'altare dell'Apostolo; e una corona d'oro incastonata di gemme; e i vasi sacri del tesoro degli Unni rapito da Errico, duca del Friuli;[1] e una tavola d'argento che rappresentava la pianta di Costantinopoli.[2] Un'altra pianta che riproduceva quella di Roma fu donata a Ravenna, e una terza tavola con la carta del mondo e del cielo fu conservata lungamente nel palazzo di Aix-la-Chapelle, finchè Luigi il Bonario, dopo averla rotta, ne largì i pezzi a' suoi fedeli.[3]

Dal tempo di Carlomagno sino allo scorcio del Mille non si ebbe più alcuno che agisse con la propria personalità sul movimento delle arti, e l'oscurità in cui ogni cosa di quel periodo è avvolta non ci lascia disegnare i lineamenti, le tendenze de' nuovi operai dell'Italia artistica. Il miniatore Ingoberto di Francia può vantarsi di vincere i pittori d'Ausonia, ma noi non abbiamo un segno di essi per giudicare de' suoi vanti; gli scrittori moderni possono indicarci architetti e muratori commàcini varcare le Alpi, ma noi ricordiamo che papa Adriano, nella mancanza di maestri abili e provetti di Roma, ne chiedeva uno a Carlomagno per rifare la travatura della cadente basilica di San Pietro. Solo possiamo supporre che la pittura monumentale conservasse più ferme tradizioni che non in Germania, per una prova da non trascurarsi: quella di Giovanni pittore da Ottone III condotto dall'Italia per la decorazione del duomo di Aachen.[4]

Intanto da Bisanzio doveva venire come un'onda fresca di poesia e d'arte. L'Occidente preparava la *leggenda aurea* coi *Dialoghi* di San Gregorio, col *Martirologio* di Beda, con le siriache storie apostoliche spacciate come di Abdia, disce-

---

[1] *Annales Francorum*, ad a. 796.

[2] Einharti *Vita Karoli*, a c. 33.

[3] Prudentius episcopus Trecensis, *Annales Bertiniani*, a. 835-861.

[4] *Vita Balderici episc. Leodicensi* (1008-1018, scritta circa il 1050), in *Mon. Germ. SS.*, IV, 729; *Jahrbücher der deutschen Geschichte, Heinrich II*, II, 196.

polo del Cristo, eletto dagli apostoli vescovo di Babilonia, e anche con la storia dei padri nel deserto, di Rufino d'Aquileia. I *Dialoghi* di San Gregorio sono una raccolta di miracoli e di visioni relative alla vita dei santi, fatta da un uomo di strana e malata sensibilità; ma essi formarono il modello che gli artisti seguiranno fedelmente; il pontefice che

Fig. 110 — Cividale, Tempietto. Frammento di ciborio

prima d'essere consacrato vedeva l'angiolo sulla mole adrianea riporre nel fodero la spada di fuoco, e che pregò poi per la salute dell'anima di Traiano imperatore, fu uomo preso or dall'entusiasmo, ora dalla disperazione; un veggente della collera di Dio, il profeta che si estolle sui campi della morte. Il dogma del Purgatorio procede da lui, e, secondo la sua dottrina, l'Inferno era sulla terra diviso in parecchi compartimenti, e il Purgatorio purificava le anime de' fedeli.

Il venerabile Beda (a. 632-735), che dette i suoi trattati alle scuole e ai conventi del medio evo, compose i racconti per il suo martirologio compiacendosi nel rappresentare al

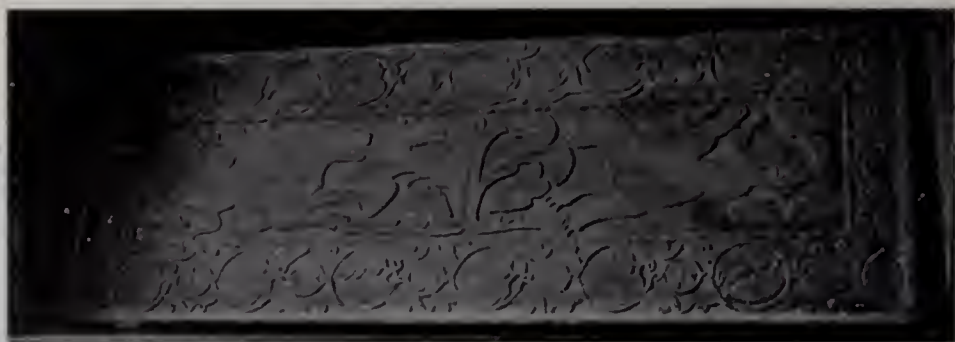



Fig. 111 — Brescia, Museo Malaspina. Frammento della tomba di Teodota

vivo le torture dei santi. Il rappresentante della letteratura anglo-latina non si sottraeva alle tendenze realistiche della sua età.

Della cultura carolingia il maggiore dei rappresentanti è Rabano Mauro, nato a Magonza nel 776, chiamato da Alcuino col nome del prediletto discepolo di Benedetto. Alla sua scuola di Fulda intervenne Bernardo re d'Italia; al monastero lavorarono sotto la sua direzione orefici, legatori, pittori. Il suo libro *De Universo* studia i significati misteriosi dei numeri: uno è il numero di Dio, della Chiesa cattolica, dell'unità della fede; il due della dignità (la regia e la sacerdotale), dei popoli che costituirono la cristianità (i giudei e i gentili), anche degli uomini nel giudizio universale (gli eletti e i reprobi); il tre significa la Trinità, e pure la Passione, la Sepoltura, la Risurrezione di nostro Signore, e le virtù della Fede, Speranza e Carità, e i tempi *ante legem, sub lege, sub gratia,* e le professioni di fede *monachorum, clericorum, conjugum;* il quattro richiama le virtù della Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza, le parti del mondo, gli elementi che costituiscono il mondo e l'uomo; il cinque i sensi, il numero delle vergini folli e delle savie; il sei i

giorni della creazione; il sette le chiese, i candelabri, le stelle dell'Apocalisse. Questo dimostra la tendenza medioevale alle classificazioni, alla formazione d'un'aritmetica di tutte le manifestazioni e le cognizioni umane. Già Isidoro di Siviglia nel suo libro *De numeris* aveva disegnato uno schema delle età e della vita, e preparata la cronaca figurata del medio evo. Sotto la tormenta invernale in quei secoli l'arte riceve nuovi ordinamenti e raccoglie nuovi materiali.

* * *

L'architettura nel secolo VI aveva in sè gli elementi rinnovatori. Le gallerie o i matronei, sovrapposti alle navate, adottati in Oriente sin dal secolo IV per le basiliche cristiane, s'aprono a San Vitale in Ravenna e a San Lorenzo fuori le mura in Roma, chiesa restaurata da Pelagio II (578-590), che ne accrebbe la capacità, come attesta l'iscrizione:

Demovit Dominus tenebras ut luce creata
his quondam latebris sic modo fulgor inest.
Augustos aditus venerabile corpus habebat
huc ubi nunc populum largior aula capit. [1]

Sul prolungamento delle navi minori, a fianco dell'abside,

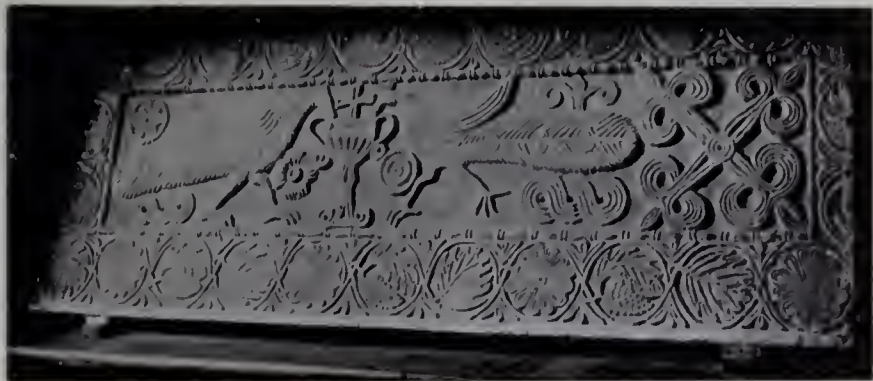



Fig. 112 — Brescia, Museo Malaspina. Frammento della tomba di Teodota

si disegnano le sagrestie, per esempio, in San Giovanni Evangelista, a Ravenna, che ci offre anche l'esempio non nuovo

[1] Duchesne, *Liber Pontificalis*.

dell'abside stessa, a pianta curva nell'interno, poligonale all'esterno.

Le cupole e le absidi, formate di filari sovrapposti di tubetti vuoti di terra cotta, incastrati gli uni negli altri, appartengono a un metodo costruttivo prevalso in Roma, in Ravenna, in Grado, ecc. De' pennacchi e della cupola formanti unica linea, come nelle vôlte a vela, si era già avuto esempio nel mausoleo di Galla Placidia a Ravenna; e della cupola sorretta

Fig. 113 — Pavia, Museo Malaspina. Frammento della tomba di Teodota

non da pennacchi sferici, ma da un tamburo raccordato, per mezzo di nicchioni agli angoli, con le linee ottagonali dell'edificio, vedesi l'esempio nella stessa città, in San Vitale, ove l'architettura bizantina della basilica a vôlte aveva trovato un'espressione originale e nuova.

La decorazione esteriore degli edifici, formata da arcatine cieche e da fasce ricorrenti di archetti pensili sotto le cornici di coronamento, aveva già dato saggio a Ravenna e a Roma: a Ravenna, nel battistero di Neone, gli archetti pensili sono anche divisi a due a due da una lesena cadente sur un imbasamento, e le cornici di coronamento si formano di mattoni obliqui a denti di sega.

I capitelli delle colonne sormontate dagli alti pulvini a facce trapezoidali trovarono larga applicazione da noi (fig. 87),

Fig. 114 — Roma, Santa Sabina. Frammento di pluteo

come i capitelli cubici, a imbuto, a spicchi di mellone. Quelli compositi si mostravano sforacchiati dal trapano, rivestiti di acanto a intaglio minuto e spinoso, con foglie come mosse dal vento, o a canestro con volatili.

Nello scorcio del secolo VI[1] San Lorenzo fuori le Mura in Roma rappresenta gli sforzi del pontefice Pelagio II a fine di permettere ai fedeli di prender posto nel santuario del martire. La chiesa del principio del V secolo era già stata trasportata al livello del cimitero; Pelagio I la innalzò d'un piano; Onorio III poi la riunì con la *basilica maior* e vi

Fig. 115 — Roma, Santa Maria in Cosmedin. Frammento di pluteo

costituì l'attuale presbiterio con il suo altare. Devesi quindi attribuire a Pelagio la edificazione d'un piano superiore; lo ingrandimento nel senso della larghezza e non in quello della

[1] Bibliografia sulla storia dell'architettura occidentale dal secolo VI al Mille:

CORDERO DA SAN QUINTINO, *Dell'italiana architettura durante la dominazione longobarda*, Brescia, 1829; A. RICCI, *Storia dell'architettura in Italia*, Modena, 1857; PIETRO SELVATICO, *Le arti del disegno in Italia*, II, Vallardi, 1880; DARTEIN, *Etude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris, 1865-1882; HENRI HUBSCH, *Monuments de l'architecture chrétienne depuis Constantin jusqu'à Charlemagne*, trad. Guerber, Paris, 1866; MOTHES, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien*, Jena, 1882-84; R. CATTANEO, *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa*, Venezia, 1889; G. T. RIVOIRA, *Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'Alpe*, Roma, 1901. Per la bibliografia de' singoli monumenti cfr. la tavola degli autori citati dal Dartein (pag. 539 e segg.).

lunghezza, com'è stato supposto; il mutamento nella distribuzione de' cancelli intorno alla tomba del santo martire, e i lavori di sterro, per togliere alla basilica l'adiacenza della collina che la racchiudeva:

Eruta planities patuit sub monte reciso
estque remota gravi mole ruina minax. [1]

Il successore di Pelagio II, San Gregorio (590-604), dedicò nel 591 o nel 592 la chiesa dei Goti nella Suburra a Sant'Agata martire, lasciando sussistere la decorazione dell'edificio ariano, il grande musaico fatto eseguire con le figure

Fig. 116 — Roma, Santa Maria in Cosmedin. Frammento di pluteo

di Cristo e degli apostoli da Flavio Ricimero, e conservatosi sin al 1589. [2] Alla dedicazione della chiesa concorse grande moltitudine di popolo, che assistette a prodigi riferiti

[1] DUCHESNE, op. cit.

[2] Vedi CIAMPINI, *Vet. Monumenta;* GARRUCCI, *Storia dell'Arte*, 4; MÜNTZ, *The lost mosaics of Rome*, in *The American Journal of archaeology*, 1886; LAURENTI, *Storia della diaconia di Sant'Agata*, Roma, 1797; MOTHES, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien*, Jena, 1882-84.

da Gregorio Magno ne' suoi *Dialoghi.* [1] Uno significò che dal tempio consacrato al culto cristiano era uscito a forza

Fig. 117 — Volterra, Battistero

il demone: mentre si celebravano gli uffici della messa gli astanti sentirono che un animale immondo correva fuori della

[1] SANCTI GREGORII MAGNI *Dialogorum* liber III, caput III, in MIGNE, *Patr. lat.*, 77.

chiesa; e nelle due notti seguenti s'udirono tremendi rumori. Un secondo prodigio espresse che dalle tenebre quel luogo era venuto alla luce: una nube odorosa scese sull'altare, riempì

Fig. 118 — Biella, Battistero

la chiesa di soavissimo profumo, e due volte le lampade spente dal custode si riaccesero da sè.

Onorio I (625-638) adornò la porta mediana della basilica di San Pietro con le immagini dei Santi Pietro e Paolo su

lamine d'oro inquadrate da pietre preziose. I Saraceni rubarono la porta nell'846; e di Onorio I rimane solo la chiesa

Fig. 119 — Ascoli Piceno, Battistero

di Sant'Agnese da lui ricostruita. Grazie a' suoi lavori, la luce penetrò nella basilica che sorge sul piano delle catacombe, dissipando, dice la iscrizione, le tenebre e il caos che fino allora circondavano la tomba della illustre martire. Come quella di San Lorenzo, la basilica di Sant'Agnese ebbe

gallerie e matronei; ma, ad eccezione di pochi e insignificanti, i marmi sono raccogliticci da costruzioni pagane.

Leone II (682-683) restaurò la chiesa di San Giorgio al Velabro: « L'interno », dice il Cattaneo, « a tre navate for-

Fig. 120 — Cremona, Battistero

mate di colonne e capitelli di vario diametro e maniera, può a buon diritto indicarsi di questa misera età, perchè l'infelice

tecnica costruttiva delle sue arcate e il modo barbarissimo con cui sono accozzati capitelli e pulvini di forme ruvide e squilibrate, segnano appunto l'epoca del più profondo decadimento artistico, che dominò in Italia tra la metà circa del secolo VII e il principio dell' VIII ». I frammenti di transenne, di un ciborio, qua e là sparsi per la chiesa, con intrecciature di nastri e di gigli, attestano della barbarie che aveva invasa Roma.

Per ritrovare i tipi di basiliche più completi e meno rivestiti di forme bizantine conviene recarsi nell'Istria e nel Veneto. A Grado sorge la chiesa dedicata dal patriarca

Fig. 121 — Milano, Basilica di Sant'Ambrogio
Atrio e facciata

Elia (571-586), tra le angosce dell'esiglio, alla martire Eufemia: è a tre navi, divise da colonne, romane in gran parte e dei bassi tempi, a cui fu aggiunto nell'abaco un girasole; la navata centrale fa capo all'abside, curvilinea internamente, poligona all'esterno. Più tardi la chiesa dovette essere prolungata, perchè le quattro ultime colonne verso l'atrio hanno

capitelli differenti dagli altri, tutti con grandi foglie eseguite assai tardi. Il pavimento è ancora l'antico eseguito dai fedeli

Fig. 122 — Milano, Basilica di Sant'Ambrogio. Porta

per voto, come le iscrizioni ricordano, in musaico a tessere di marmo bianco e nero, rosso e giallo. Un'altra chiesa di Grado, Santa Maria, ha due sagrestie laterali all'abside, nelle quali si entra per due porte nel fondo delle navate minori, secondo il metodo prevalso a Ravenna e in Oriente.

Sopra tutte la basilica eufrasiana di Parenzo (535-543) ci offre il tipo degli edifici religiosi delle regioni veneta ed istriana, coi capitelli ora compositi alla romana, ora a facce trapezoidali, alla bizantina, e con ornati radenti i piani traforati. Il contrasto dell'architettura romana con la bizantina, o la mescolanza di forme tradizionali e importate, antiche e nuove,

Fig. 123 — Pavia, Chiesa di San Pietro in Ciel d'oro

si scorge da per tutto: nei sottarchi gli stucchi con stelle, rose e pavoni, con tondi, rose e anitre, con cornucopie e colombe, dimostrano forme ancora classiche. Nelle pareti del coro, rivestite di musaico ad *opus sectile,* di porfidi, serpentini, onici, smalti turchini, madreperle, vetri con substrato a colori, si manifesta ora la decorosa arte classica, e ora, per il modo di sopperire a materiali mancanti, la barbarie invadente. L'uso del vetro come negli ornamenti barbarici, lo stridore del colorito di certi pezzi di smalto, l'applicazione d'intere conchiglie di madreperla tra i serpentini, segnano

la decadenza del gusto, mentre alcune formelle incorniciate di onici, con quadretti a pezzi di smalto e di marmo, sembrano, per il loro effetto, preannunciare la maiolica araba.

Fig. 124 — Pavia, Chiesa di San Pietro in Ciel d'oro. Porta

La decorazione esterna della basilica ad arcatelle cieche, e l'abside poligona fiancheggiata da sagrestie, richiamano Ravenna, mentre la pianta conserva la tipica forma basilicale romana.

Al secolo VI si attribuiscono anche le chiese di Santa Maria di Pomposa (fig. 88), e di San Pietro in Sylvis presso Bagnacavallo. La prima si suppone di poco posteriore alla consacrazione della basilica di Sant'Apollinare in Classe, ma tra i capitelli delle sue arcate ce ne sono due a palmette lisce così stentatamente eseguite, da lasciar credere che la basilica primitiva abbia avuto un rifacimento nel secolo VIII e uno più radicale al tempo di Guido abate (1008-1046). Certo è che il grandioso capitello bizantino, il quale ora serve da pila d'acqua santa, poggiato sul suo pulvino, non ha corrispondenze con gli altri della chiesa, in gran parte raccogliticci de' bassi tempi. L'abside maggiore, poligona all'esterno, curvilinea internamente, è fiancheggiata da un'absidiola a sinistra, da una sagrestia rettangolare a destra: disuguaglianza che ci avverte de' grandi rimaneggiamenti apportati alla chiesa. Essa è a tre navi di nove arcate, che esternamente si adornano di arcatelle cieche, mentre la facciata è divisa in tre scompartimenti da due piedritti, e presenta nel timpano, come a San Vitale in Ravenna, due sporgenze di mensole a gradi. Il portico che precede la chiesa, opera certa di Guido abate, è ornato di sculture e di maioliche moresche, come il grandioso campanile eretto nel 1063 in sostituzione d'una torre farea.

La chiesa di San Pietro in Sylvis, presso Bagnacavallo, si è supposta pure prossima al tempo dell'erezione di San Vittore in Ravenna (circa a. 564), ma anch'essa non conserva dell'antico fuorchè qualche sparsa colonnina col capitello a bulbo di loto; un altare marmoreo, fiancheggiato da palme curve verso il fornice, che dovette esser chiuso da lastra metallica, e la piletta dell'acqua santa, formata da un capitello con ornati a trafori. Del secolo VIII poi ha due frammenti di ciborio (fig. 89 e 90) con animali, astri, riccioli, tronchi curvi d'albero con rami a foglie lanceolate, fatti scolpire, come dice l'iscrizione, dal prete Giovanni, sedente il vescovo Deusdedit, con gli oboli de' fedeli. Tutta la costruzione è nuda; le tre navi sono divise da ogni parte da sei pilastri,

sorreggenti gli archi che sostengono le muraglie della nave mediana; dai pilastri, dalla parte delle navi minori, aggettano

Fig. 125 — Pavia, Chiesa di San Michele Maggiore

dei piedritti che non reggono niente e s'interrompono prima di giungere alla linea dei tetti coronati da conci messi orizzontalmente. Le navatelle sono d'ineguale ampiezza, e da una parte la nave maggiore non ha finestre; queste, là dove si

aprono sui fianchi, sono a doppio sguancio, asimmetriche, con una cornice in cotto sulla costola data dallo sguancio.

Fig. 126 — Pavia, Chiesa di San Michele Maggiore. Porta principale

Nella facciata posteriore la croce è formata da cinque mattoni, quadrato quello di mezzo, trapezoidali gli altri, e non collocata sull'asse della facciata stessa. Tutte queste irregolarità bastano a dimostrarci che San Pietro in Sylvis è costruzione

campagnuola, la quale appena conserva dell'antico qualche reminiscenza, come la decorazione esterna ad archetti pensili,

Fig. 127 — Pavia, Chiesa di San Michele Maggiore. Porta laterale

spartiti a due a due da una lesena gravante sopra una cornice sporgente di mattoni e sormontata da denti di sega chiusi tra due fasce piane. La bifora della facciata, con una colonnina marmorea sormontata da un pulvino che fa anche da capitello,

è una prova di più della rozzezza della costruzione, non comparabile con quella di San Vittore di Ravenna neppure

Fig. 128 — Pavia, Chiesa di San Michele Maggiore. Porta minore della facciata a destra

per il modo con cui son messe le pietre, frammentarie talora, e divise da grossi strati di calce.

Un'altra chiesa, a cui si è assegnata la data del 641, è Santa Maria di Torcello (fig. 91), che la cronaca Altinate

vanta magnifica, e per essere rischiarata da molta luce, e per avere il pavimento in musaico formante una ruota nel

Fig. 129 — Pavia, Chiesa di San Michele Maggiore. Porta minore della facciata a sinistra

mezzo. I materiali di cui si compose furono raccolti dalle rovine e accozzati forse senza tener conto delle grandi necessità delle fondamenta, così che nel 697 il vescovo Diodato dovette ricostruirla. Non tanto solidamente però, essendosi

restaurata poi nell' 864 e nel 1008. Oltre l'abside maggiore, della fine del VII secolo, gli stipiti della grande porta, ancora impostati sulla soglia primitiva, appartengono alla fabbrica di Deodato. [1] Non lungi dall'atrio della chiesa stessa, la cronaca Altinate designa la ubicazione del battistero, di cui

Fig. 130 — Ravenna, Sant'Apollinare in Classe. Ciborio di Sant' Eleucadio.

oggi esistono soltanto due nicchioni semicircolari, che occupavano due delle facce ottagonali.

[1] Fed. Berchet, *Quarta relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto, 1896-98*, Venezia, 1899.

Tra gli edifici non religiosi, fuori del dominio longobardico, si è annoverato, come del secolo VIII, quello aggiunto al palazzo di Teodorico in Ravenna (fig. 92), vuolsi per un

Fig. 131 — Torcello, Duomo. Ambone

corpo di guardia degli esarchi, impauriti del diffondersi della potenza longobardica e malsicuri de' cittadini angariati. Consta di un avancorpo mediano fiancheggiato da duplice arcata e sormontato da una nicchia a centina; di due loggette cieche con

quattro arcatine da ogni parte della fronte dell'edificio; di due speroni d'angolo; di una galleria interna con archi apparenti, che girano da mensola a mensola, tra i quali si stendono vôlte a crociera con gli spigoli dileguantisi nell'intersecazione. Non ci sembra un'aggiunta di molto posteriore al palazzo di Teodorico, molto meno poi una fortificazione in quella sua forma così adorna.

I capitelli degli stipiti della porta (fig. 93) recano la croce monogrammatica e foglie d'acanto silvestre, in una forma tutta propria del secolo VI; parecchi tra i capitelli delle loggette superiori sono a grandi foglie come di carciofo aperto, nel modo in cui sono ritratti in una loggia del palazzo di Teodorico, sul musaico di Sant'Apollinare Nuovo; altri capitelli delle loggette medesime sono lavorati nella stessa guisa di quelli degli stipiti della porta. Tutto fa credere che l'edificio, pur essendo un' aggiunta al palazzo di Teodorico, risalga a un tempo più antico di quello che è stato designato modernamente. Il suo materiale è in parte raccogliticcio, come di tanti altri numerosi monumenti del secolo VI.

Anche i campanili delle chiese di Ravenna, pure quelli cilindrici, sono stati giudicati non anteriori al secolo VIII, essendosi notato che le murature delle chiese ravennati sorte nei secoli V e VI non sono sincrone con quelle delle torri innalzate presso le chiese stesse: ragione però che non costringe a protrarre di secoli la data della loro edificazione. Si è osservato che solo le torri della basilica di San Vitale, dalla muratura sincrona ad essa, furono erette per dare accesso alle gallerie superiori, come torri scalarie o di servizio. Eppure le torri campanarie dovettero essere edificate sin dalla fine del secolo VI. San Colombano, morto nel 599, si rendeva a mezzo della notte alla chiesa, *pulsante campana;*[1] sotto il pontificato di Sabiniano (604-606) s'introdussero le campane nelle basiliche per sonare le ore degli uffici;[2] nel 610

[1] MABILLON, *Annal. S. Benedict.*, Sacc. I.

[2] Cfr. POLIDORO VIRGILIO, *De inventoribus rerum*, libro VI, cap. 12; GÉNÉBRARD, *Chronic. ad. an. Christ. 604;* PANVINIO, *Epitom. rom. Pont.*, in SABINIAN.; CIACCONIO, *De vit. Rom. Pont.*, in id.

il suono delle campane di Santo Stefano di Sens mise in fuga Clotario II e le sue squadre che avevano posto l'assedio a quella città;[1] S. Andoenus nella vita di Sant' Eligio (a. 650) usa del nome *campanae*,[2] e così il Beda intorno all'anno 700;[3] Stefano II, papa, nel secolo VIII eresse un campanile nell'atrio della basilica di San Lorenzo: « Papa Deo grates referens, turrim erigit aulae, Argentique colens radiis investit

Fig. 132 — Torcello, Duomo. Una formella del parapetto del presbiterio

et auri. Aere tubas fuso attolit, quibus agmina plebis Admoneat laudes et vota referre tonantis ».[4] E nel *capitulare* di

[1] QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique de l'architecture*, alla parola *clocher*.
[2] D'ACHÉRY, *Spicilegium*, V.
[3] *Historia ecclesiastica*, ed. 1668.
[4] Vedi FRODOARD, *De Stephano II papa*, in *Dom. Bouquet*, V, 442.

Aquisgrana (a. 801) s'accenna ai sacerdoti che adunano i fedeli sonando *ecclesiarum signa.*[1] Ora, la pianta tonda delle

Fig. 133 — Torcello, Duomo. Parapetto del presbiterio

torri ravennati ci fa pensare che dapprima, nel secolo VI, fossero erette come torri faree e di difesa, sulle coste del mare che lambiva Ravenna; e più tardi si adoperassero come campanili. Alla pari della torre farea innalzata presso Santa Maria di Pomposa, vicino a Sant'Apollinare in Classe e accanto a Sant'Apollinare Nuovo e al palazzo di Teodorico sorsero le robuste torri, a feritoie con strombatura interna nel basso, con monofore dalle spalle diritte, bifore e trifore in alto. Una delle finestre della torre di Sant'Apollinare Nuovo reca, in un pulvino, un monogramma, che si è supposto dell'arcive-

[1] Vedi PERTZ, *Mon. Ger. hist.*, III, *Leges*, t. I.

scovo Giovanni (850-878), decimo degli arcivescovi di quel nome; ma sembra più verosimile riferirlo o a Giovanni IV (575-595) o a Giovanni V (606-612).

In Lombardia fu prescelta la forma quadrata nei campanili; e tra i più antichi di quel tipo si annoverano: uno di Santa Maria della Cella a Viterbo, eretto verso la fine del secolo VIII o sul principio del IX; l'altro detto dei monaci in Sant'Ambrogio a Milano, e quello di San Satiro (a. 879) (fig. 94),

Fig. 134 — Verona, San Zeno. Scompartimenti della porta in bronzo, a sinistra

il prototipo dei campanili di stile lombardo. Oltre le torri circolari e le quadrate, potrebbesi annoverare quella poligonale creduta romana, detta di Santa Caterina ad Asti (fig. 95), rifatta nella parte superiore nel secolo X, quando il vescovo Rosone ebbe da Ottone II facoltà di fortificare la città e le terre contro i barbari invasori.

Pochissimi edifici ricordano il dominio dei Longobardi. Della basilica di Fara Bergamasca, fondata da Autari, non restano tracce, e di molti altri, guasti da rifacimenti, distrutti dal tempo e dagli uomini, non si hanno sicuri ricordi. Oggi si conviene nel riconoscere per longobardiche le chiese di San Salvatore in Brescia, Santa Maria delle Cacce a Pavia,

la pieve d'Arliano presso Lucca, la basilica di San Pietro in Toscanella, le chiese di San Giorgio in Valpolicella e di Santa Teuteria a Verona, la cripta di Sant'Eusebio a Pavia, le reliquie della chiesa di Arona o di Aurona, Santa Maria in Valle a Cividale.

La chiesa di San Salvatore in Brescia (fig. 96), probabilmente eretta ai tempi di re Desiderio, con materiali della

Fig. 135 — Verona, San Zeno. Scompartimenti della porta in bronzo, a sinistra

chiesa preesistente dei Santi Michele e Pietro, fu il pio rifugio di Anselperga « sacrata Deo abbatissa monasterii domini Salvatoris, qui fundatum est in civitate Brixia, quam domnus Desiderius excellentissimus rex, et Ansam precellentissimam reginam, genitores eius ad fundamentis edificaverunt ».[1] La basilica, divisa in tre navi rette da otto colonne ciascuna, con capitelli in parte del secolo VI, o cubici a traforo, o corinzi con foglie senza lobi e senza frastagli, fu coperta da una vôlta a botte in tempi posteriori.

Di Santa Maria delle Cacce a Pavia non resta che un piccol tratto d'una muraglia d'una nave minore con arcatelle cieche corrispondenti alle arcate interne, e gravanti sopra un basso zoccolo. Vuolsi fondata da Epifania, figlia del re Ratchis.

[1] MURATORI, *Antiq. medii aevi*, vol. V, pag. 500. Cfr. anche vol. I, pag. 525.

La pieve di Arliano, presso Lucca, dedicata a San Martino, fu eretta ai primi del secolo VIII: è una basilica a tre navi, divise da quattro pilastri su cui si volgono arcate di

Fig. 136 — Verona, San Zeno. Scompartimenti della porta in bronzo, a sinistra

tutto sesto aventi a capo la tribuna semicircolare volta ad oriente, e a' piedi la facciata con tre porte in corrispondenza con le navate, distinte da due lesene sulla facciata stessa. Una lunetta sprofondata sta sulla porta mediana; archetti pensili

girano su rozze mensole sotto la inclinazione del tetto; altri archi pensili spartiti a due e a tre adornano le facce laterali e la tribuna.

La basilica di San Pietro in Toscanella è stata assegnata recentemente in parte al secolo VIII, in parte al XII; alla prima epoca apparterrebbero la testata e i primi tre archi della nave della chiesa attuale, e a giudicarla del secolo VIII concorse la notizia della presenza a Toscanella del maestro commàcino Rodperto al tempo del re Luitprando. Fuor degli avanzi di alcune sculture, comparabili con altre di Roma dello stesso tempo, tutto il resto sembra appartenere alla seconda epoca (figg. 97-99).

La chiesa di San Giorgio in Valpolicella, che risale al 712, al tempo del vescovo Paterno, essendo custodi della chiesa, allora dedicata a San Giovanni Battista, Vitaliano e Tancol, o Thancolf, preti, gastaldo certo Refol, ebbe un insigne ciborio (fig. 100), che reca i nomi degli artefici Orso, Gioventino e Giuviano, insieme con altri tre nomi, Vergondo, Teodal e Foscari.

La chiesetta delle Sante Tosca e Teuteria a Verona risale all'anno 751, e fu fondata dal vescovo Sant'Annone; la sua pianta si avvicina al quadrato, che in un lato s'incurva ad abside. Era divisa in tre piccole navi.

La cripta di Sant'Eusebio a Pavia, sottoposta alla tribuna e al presbiterio, è coperta di vôlte a crociera, con capitelli barbari, recanti su ciascuna faccia foglie rozze, lisce, chiuse in una nicchia. Sarebbero stati eseguiti dal 583 al 636-652, dall'assunzione al trono di Autari al periodo del regno di Rotari.

I resti della chiesa di Orona, o di Aurona, dell'infelice sorella del re Luitprando, alla quale Ariperto fece tagliar naso e orecchie, si vedono nel Museo Archeologico di Milano, parte del secolo VIII e parte del XII. Tra quelli del secolo VIII sono un capitello con la croce fra rami di cornucopie volte a spira, due pilastri (nn. 1911 e 1913) e il

Fig. 137 — Verona, San Zeno. Bassorilievi della porta

frammento d'una cornice (n. 1822) col motivo stesso dei rami a cornucopie, da cui salgono con foglie a guisa di baccelli altri rami, che riprendono poi, curvandosi all'ingiù, la forma di cornucopie. È questa una foggia d'ornati specialissima del secolo VIII all'incirca, e che si trova anche in un frammento di cornice del Museo Nazionale di Ravenna (fig. 101), proveniente da San Pietro in Vincoli della stessa città, nelle porte

Fig. 138 — Verona, San Zeno. Bassorilievi della porta

intagliate di San Bertoldo nel Museo di Parma, in marmi di Cividale e di Brescia, ecc.

Santa Maria in Valle, a Cividale, è una cella quadrata coperta da una vôlta a crociera con presbiterio diviso in tre parti da colonne e pilastri recanti capitelli e architravi romani de' bassi tempi, su cui girano tre vôlte a botte. Mentre si notano i materiali raccogliticci che compongono l'aula chiesastica, eretta da Pertrude, moglie del duca del Friuli, al tempo del patriarca Sigualdo, si vede pure il più bel saggio dell'arte degli stucchi del secolo VIII nelle figure delle sante denominate Agape, Anastasia, Chionia, Irene, Tecla ed Erasma, sopra una cornice a filari di stelle stesa nella fronte interna

dell'edificio e sopra un'arcata cieca adorna di girari di vite, con foglie e grappoli d'uva, volgentisi su d'una fascia ad S affrontati e ad intrecci, la quale ricorre sull'architrave (figg. 102, 103). Questi stucchi sono stati assegnati al secolo XI o al XII, per

Fig. 139 — Verona, San Zeno. Bassorilievi della porta

la loro ricchezza ed eleganza, che sembrò ed è unica nel secolo VIII; ma nè la composizione sarebbe propria dell'età romanica, nè i particolari delle figure, più ci allontaniamo dai bassi tempi, troverebbero riscontro. La prima figura a sinistra (Agape?) è vestita di clamide, ornata d'*oculi,* come i pallii nei dittici consolari d'avorio, e gemmata nelle orlature; tiene una

croce, e porta sul capo un diadema circolare. La seconda (Anastasia?) ha la tunica scollata e gemmata. La terza (Chionia?)

Fig. 140 — Verona, San Zeno. Bassorilievi della porta

è coperta dalla palla, secondo l'antico costume. Così la supposta Irene che le fa riscontro, mentre la così detta Tecla, che le sta appresso, ha una croce e una corona, e l'altra

che segue (Erasma?) tiene pure la croce e una corona nella destra velata. Le due di mezzo, più vicine all'edicola dove era l'immagine santa, tengono una mano sul petto e l'altra sollevata; le altre auguste donne impugnano strettamente la croce; le penultime hanno la destra scoperta con la corona

Fig. 141 — Verona, San Zeno. Bassorilievi della porta

le ultime hanno la destra velata, quella a sinistra con uno scettro, e tutte e due hanno collane di perle a più filze,

corone gemmate e gigliate, orlature altissime a ricamo nel basso delle tuniche. Una grande simmetria regna nelle due

Fig. 142 — Verona, San Zeno. Bassorilievi della porta

schiere: le due di mezzo indicano l'edicola santa, e pregano; le due prossime ad esse guardano innanzi a sè come dall'alto

del loro trono; le ultime sono auguste donne offerenti, forse ritratti. I volti sono tondi, con espressione di gioia nei grandi occhi; le pieghe sono semplici, scanalate, non cadenti come

Fig. 143 — Cividale, Museo. Avorio. Pace del duca Orso

le bizantine, tirate nei fianchi ove sono appena indicate da curvi solchi.

Il Cattaneo non ammise che quegli stucchi fossero del secolo VIII, osservando che gli stucchi riescono sempre più

Fig. 144 — Roma, Museo della Biblioteca Vaticana
Avorio. Tavola del dittico di Rambona

Fig. 145 — Roma. Museo della Biblioteca Vaticana
Avorio. Tavola del dittico di Rambona

rozzi de' lavori contemporanei in marmo, il che non è conforme al vero, almeno in parecchi casi: per esempio a Parenzo, dove gli stucchi sembrerebbero eseguiti anteriormente alle sculture marmoree della chiesa, tanta è la loro eleganza; e a Milano, nel ciborio di Sant'Ambrogio, dove quelli della fine del secolo XI o del principio del XII vincono qualsiasi marmo scolpito del tempo stesso. Pensando all'età di quelle figure e di quegli ornamenti, il Cattaneo sentì spirare da essi l'aura viva del rinascimento dell'arte bizantina avvenuto nel X secolo; eppure qui abbiamo una distribuzione e un atteggiamento delle figure, quali si riscontrano ne' nostri musaici, e una potenza di rilievo quasi ignota all'arte bizantina, senza dire che nei drappeggiamenti non si ritrova alcuna delle formole proprie di quell'arte per indicare il rivestimento delle singole parti del corpo umano, ma bensì una forma di semplicità primitiva in quelle strie e in quelle scanalature. L'edicoletta nel mezzo è abbellita da colonnine con capitelli imitati dal corinzio, e da archivolto ornato da trecce e sormontato come da un diadema; stelle o rose a otto petali ricorrono sulla cornice toccandosi in due punti; e l'archivolto nell'ingresso con ornati a traforo, con foglie di vite studiate dal vero, con grappoli a mo' di pine fra i tralci, è coronato pure da un grande diadema formato come da una serie di tese balestre. Ora, nei frammenti marmorei del sarcofago di Teodota (secolo VIII) nel Museo Malaspina a Pavia, in un fregio, si rivedono tra i girari le foglie di vite e i grappoli, eseguiti similmente con grande cura e non senza osservazione dal vero; così che gli stucchi del tempietto di Santa Maria in Valle a Cividale, benchè superiori ad ogni scultura del tempo, sembrano propri della chiesetta adorna dalla duchessa Pertrude.

* * *

La scultura decorativa nel VII e nell'VIII secolo lascia saggi in parecchi monumenti. Tra i principali ricordiamo il

battistero del patriarca Calisto nel duomo di Cividale (figg. 104, 105, 106), sorretto da colonne con capitelli eseguiti nei bassi

Fig. 146 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Avorio. Coperta del Salterio di Carlo il Calvo

tempi, in modo di gran lunga superiore alle sculture delle arcate e de' cancelli. Per il battistero gli scultori raccolsero marmi antichi, fra gli altri la lastra del recinto interno, che

è rivestita d'ornamenti romani. Tutto il resto, una croce scolpita tra due candelabri, i simboli evangelici, i pavoni

Fig. 147 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Avorio. Coperta del Salterio di Carlo il Calvo

affrontati, gli animali che ne inghiottono o ne affrontano altri, sono d'una grande barbarie. Mentre le intrecciature

Fig. 148 — Parigi, Museo del Louvre. Avorio carolingio

sono eseguite con una certa valentia, l'angiolo e le bestie accusano la incapacità assoluta dello scalpellino.

Tuttavia questi è migliore dell'altro che lavorò l'altare della chiesa di San Martino a Cividale, d'ordine di Pemmone, duca de' Longobardi nel Friuli (fig. 107). In una faccia sta il Cristo, in una mandorla di foglie seghettate con tetramorfi e stelle, tenuta da quattro angioli con ali distese e stole svolazzanti; nella faccia laterale a sinistra, l'Adorazione de' Magi; in quella a destra, la Visitazione; nella posteriore, due croci gemmate, un disco con una stella e due rosette. La testa a pera rovescia del Cristo, i Re Magi che s'aggirano sopra arcate, la Vergine nella « Visitazione » con una croce sulla fronte e con la bocca torta dallo scultore per indicare che il volto gira di tre quarti, tutto dimostra un'arte infantile, come nelle croci auree barbariche, ed è segnato a strie oblique, a scanalature ora in un verso ed ora in un altro.

Un altro monumento comparabile a questo, benchè del secolo VII, è la cattedra marmorea del tesoro di San Marco in Venezia. Di quel secolo la dimostrano i caratteri ancora classici dei due apostoli col libro crocesegnato dell'alto dello schienale; ma il resto, eseguito senza modelli o senza ricordi antichi, è informe: tale è la Vergine col Bambino tutta circondata da ali, da stelle, da palme, da angioli che soffiano ne' corni; tale il toro simbolico pure tra ali e stelle, come l'agnello sui quattro fiumi e sulle radici d'un grande albero fronzuto.

A questo gruppo di rozze sculture se ne contrappone un altro costituito dal pavone del Museo di Brescia (fig. 108), dai frammenti del pluteo e del ciborio di Santa Maria in Valle a Cividale, dalla tomba di Teodota a Pavia. Gli ornati di quel pluteo e di quel ciborio (figg. 109, 110) sono molto accurati, con le S affrontate, le foglie che salgono su da grossi steli rigonfi a cornucopia, come nella croce di Giustino II in San Pietro a Roma; e ricordano i girari di tralci della tomba

Fig. 149 — Parigi, Museo del Louvre. Avorio carolingio

di Teodota (figg. 111, 112, 113), recanti ognuno dentro a sè una foglia e un grappolo, come negli stucchi a traforo in

Fig. 150 — Parigi, Museo del Louvre. Avorio carolingio

Santa Maria in Valle a Cividale. In una delle lastre della tomba due chimere alate a testa di leone e coda di delfino stanno

affrontate ad una vite, da cui, come in una lastra del battistero di Calisto, spuntano due teste di cavallo con becco d'aquila

Fig. 151 — Saint-Gall, Abbadia. Avorio attribuito al monaco Tutilo

e con collo pennuto. Le croci dei frammenti di pluteo e della tomba sono a quattro bracci gigliati alle estremità;

le foglie dei girari del pluteo ondeggiano, come nel frammento del Museo Malaspina di Pavia, fuori da cornucopie

Fig. 152 — Saint-Gall, Abbadia. Avorio attribuito al monaco Tutilo

volte ora in basso ed ora in alto. Lo stile medesimo, gli stessi girari si rivedono nel mirabile pavone del Museo Cristiano

di Brescia, già nella chiesa di San Salvatore (fig. 108). Le foglie volgonsi intorno le curve, a guisa di baccelli attaccati direttamente ai gambi; e i gambi s'ingrossano e formano nodo, ora ascendendo, ora discendendo, così come tante cornucopie da cui ne spuntano altre. Alla pari delle bratteate scandinave, in cui le figure delle monete romane sono quasi irriconoscibili, le scalpellate lastre marmoree, quando si eccettuino le sculture chiare, ordinate di Santa Maria in Valle a Cividale, della tomba di Teodota, della chiesa di San Salvatore di Brescia, sono tutte riduzioni barbariche de' motivi cristiani degli antichi sarcofagi. Quelli ravennati del secolo VI riducevano le figure umane e divine in altre di animali, e semplificavano ai minimi termini ogni simbolo religioso. Ne' plutei, negli amboni, nei cibori continua la semplificazione oltre ogni ragionevolezza; le palme, che ondeggiavano di qua e di là dal Cristo Signore, esprimenti il concilio apostolico, divengono due lunghe foglie aperte ai lati della croce; i loro datteri cadenti sotto la chioma dei

Fig. 153
Parigi, Coll. Spitzer (già esistente a). Avorio

rami divengono due riccioli; le due volute con cui terminano le foglie stesse (esempio, a Santa Sabina in Roma, fig. 114); il Sole e la Luna di qua e di là dai bracci superiori della croce, diademati, sulle bighe, divengono una rosa e un astro

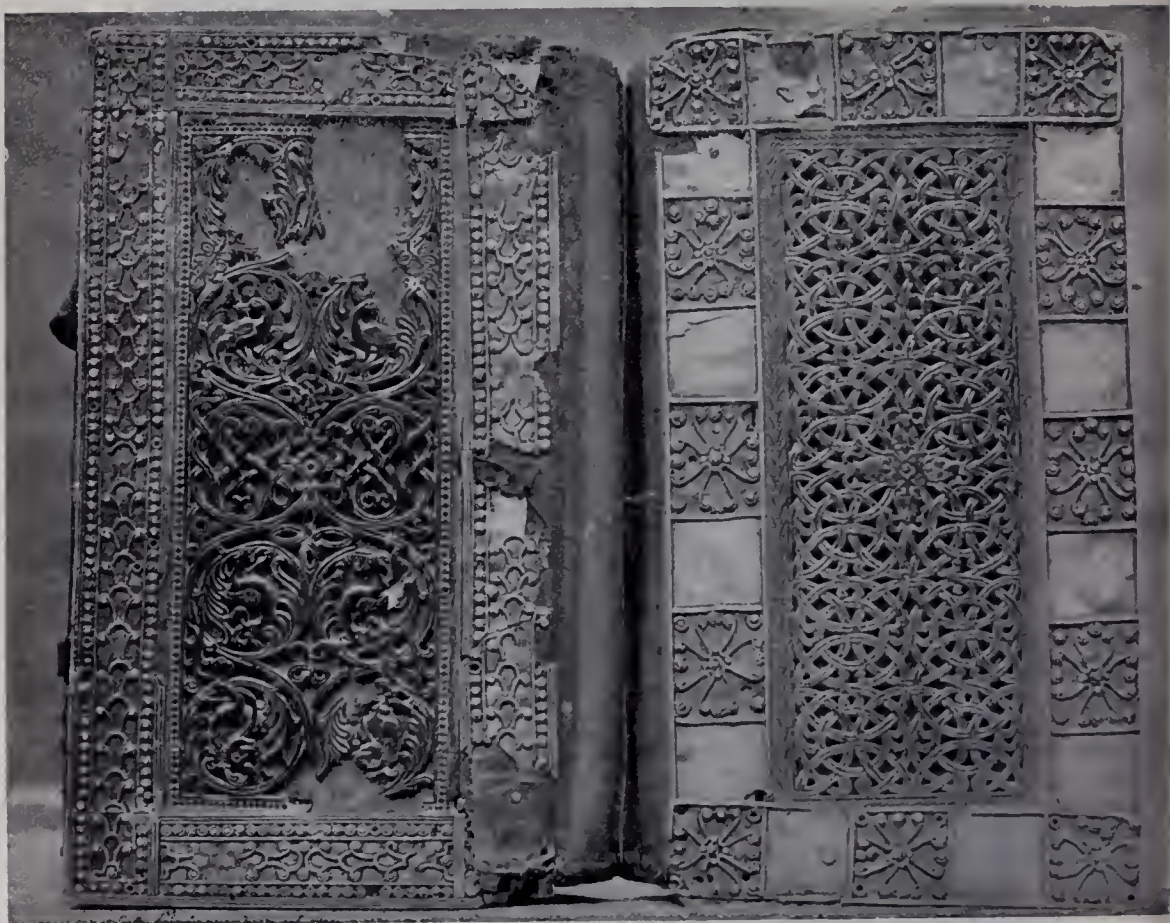



Fig. 154 — Monza, Basilica di San Giovanni. Avorio. Coperta di libro sacro.

girante; i pavoni che simboleggiavano le anime sitibonde della verità, della fede, della grazia del battesimo, sono rappresentati col becco dentro un vaso, la coppa del sangue del Cristo, che essi sostengono con una zampa (vedi a Santa Maria in Cosmedin, fig. 115). Una croce talora sta invece del pennacchio del pavone, la croce luminosa che, nel V secolo, a Santa Maria Maggiore, splende sulla fronte del Redentore.

L'agnello divino, frammento dell' immagine del Buon Pastore, tiene con una gamba anteriore la croce; la vigna è rappresentata da un grappolo chiuso, incassato in un guscio; i

Fig. 155 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Avorio. Coperta dell' Evangilario di Drogon

corridietro diventano irti riccioli; le croci alle estremità d'ogni braccio s'attorcigliano in due volute; le piante, i fiori divengono

gigli o lance acute con un raffio da ogni parte (fig. 116); le intrecciature formano nodi, che talora sono pure un simbolo, ricordando le ruote su cui gli angioli camminano veloci negli spazi celesti, e sono formati da due circoli concentrici tagliati

Fig. 156 — Parigi, Museo del Louvre. Avorio. Coperta d'un Salterio

da quattro archi che si uniscono per le punte a due a due; e le rose coi petali a raggio sono una riduzione ornamentale del monogramma costantiniano del Cristo.

* * *

Nell'età carolingia l'architettura, come ogni altra manifestazione della vita italiana, dette segni di moto; e gli storici videro in quel lievito d'arte gl'influssi dello stile bizantino,

tenendo troppo in conto l'introduzione delle forme degli artisti misteriosi immigrati dall'Oriente durante la lotta degli

Fig. 157 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Avorio. Coperta d'Evangilario

iconoclasti; altri segnalarono la continuazione delle forme bizantino-ravennati, che già, al cadere del secolo VI, non avevano

séguito, e che, del resto, non erano particolari a Ravenna soltanto, ma a Milano e ad altri luoghi nel periodo giustinianeo; altri infine vantarono il trionfo di maestranze comacine inesistenti. Questi ultimi ad ogni modo s'avvicinarono al vero, se il nome di commàcino o comacino si intenda nel suo giusto valore di maestro italiano che costruisce secondo gli antichi dettami e svolge i principî della scienza romana della costruzione, a norma delle nuove necessità e delle variate costumanze. Mentre sorgevano la cappella palatina di Aquisgrana per opera di Carlomagno e la basilica di Germigny-des-Prés per cura dell'italiano Teodulfo, riflettendo forme monumentali del nostro paese, i muratori lombardi si preparavano a coprire di vôlte le basiliche, sostituendo forti pilastri alle colonne, e a creare « un organismo solido, evidente, armonico, da potersi paragonare solo agli edifici dell'insuperabile Grecia ».[1]

Fig. 158 — Firenze, Museo Nazionale
Avorio carolingio

La basilica d'Agliate, sorta probabilmente al tempo dell'arcivescovo Angilberto II (824-860), è a tre navi limitate

[1] G. B. Toschi, *Ambrosiana* (*L'Arte*, I, fasc. VI-IX, Roma, 1898).

da absidi curve, con finestre a semplice e a duplice sguancio, con una croce nel frontispizio. Accanto le sorge il battistero, che ha forma ennagona, con due lati curvi ad abside per contenere l'altare, ed è coperto da cupole come tanti battisteri

Fig. 159 — Parigi, Museo del Louvre. Cofano d'avorio

dell'età carolingia, per esempio quello di Volterra (fig. 117), che fu però restaurato assai tardi, e poi in parte rivestito a fasce di marmi bianchi e neri, ed ha forma ottagona, con piedritti angolari, con due finestre ad ogni faccia. La progressione nelle forme de' battisteri può vedersi confrontando agli antichi quello di Biella (sec. X, fig. 118), quello di Ascoli Piceno (sec. XII, fig. 119), quello di Cremona (sec. XII, fig. 120).[1]

[1] Il Lopez (*Il Battistero di Parma*, 1864) cita tra gli altri battisteri, non assegnandone sempre però con sicurezza la data, quello di Novara (V-VII), di Asti (VII-VIII), di Baveno sul Lago Maggiore (VII-VIII), di Lenno (VII-VIII), di Gravedona detto di Santa Maria

La basilica di San Vincenzo in Prato, a Milano, fu fondata dall'abate Giselberto nell'833, ma dovette essere ricostruita. Del tempo della sua fondazione notiamo due capitelli che si distinguono tra gli altri per essere di materiale raccogliticcio o rifatti, e sono l'uno a foglie lisce, disuguali, scomposte; l'altro a mo' di canestro, da' cui angoli spuntano foglie divise tra loro da una fascia. Il timpano della facciata posteriore ornato d'archi pensili, le absidi con nicchiette a fornice, come a San Nazario e a San Celso in Milano, la finestra a forma di croce, sono opera dovuta al rimaneggiamento dell'edificio dopo il Mille.

La chiesa di San Satiro, fabbricata dal vescovo Ansperto (869-882), non conserva più dell'antico se non due capitelli, dove si notano le croci arricciate alle estremità de' bracci, e il campanile di cui abbiamo parlato. E poco più rimane della pieve di San Leo, eretta per cura di Orso, duca di Ferentano, nella seconda metà del secolo IX, come attesta una iscrizione già apposta a un ciborio disfatto. Nè la chiesa di San Pietro in Civate può attribuirsi al secolo IX; invece, come dimostreremo, è uno dei monumenti più splendidi dell'arte benedettina alla fine del secolo XI; nè la basilica di Sant'Ambrogio (figg. 121, 122) conserva più dell'età carolingia altro che qualche frammento appiccicato alla facciata, il simbolo dell'evangelista San Marco, tracce con croci dai bracci terminati a due riccioli, ecc.

Nè il San Michele di Pavia (figg. 125-129), alla pari del Sant'Ambrogio, si può far risalire ad un'età anteriore alla romanica. Non vi fu mai costruzione alcuna che avesse tanti titoli storici a dimostrazione dell'antichità sua. Narra Paolo Diacono che il re Pertarito, cercato a morte da Grimoaldo (a. 662), fu

---

del Tiglio (VII), di Menaggio (VII-VIII?), di Arsago e di Galliano nel Milanese (VI-VII), di Barzanò nella Brianza (VI-VII?), di Mazzo nella Valtellina (VI-VIII?), di Castrocaro presso Forlì (VII-VIII), di Firenze (VII), di Lucca (VII-VIII), di Bologna (ora chiesa di San Sepolcro, VII-VIII), di Serravalle in quel di Parma (IX-X), di Pola nell'Istria (VIII), di Chieri (presso Santa Maria della Scala, X), di Mariano e di Varese (IX), di Domo e di Castelseprio (XI), di Oggiono (XI-XII), di Rovigno (IX), di Padova (XII-XIII), di Vigolo Marchese nel Piacentino (XI), di Genova (XII), di Pisa (XII).

camuffato da schiavo, con una pelle d'orso indosso, dal servo Unulfo, che finse di cacciarlo dal palazzo accerchiato da' monaci e d'inseguirlo, per trarlo invece in salvo, ricoverandolo nella basilica di San Michele. Lo stesso storiografo ricorda che nel 737 Ersemar, nobile longobardo, accusato insieme con Pemmone, duca del Friuli, ed altri, di sacrileghe violenze contro Callisto, patriarca di Aquileia, stava per esser giudicato da Luitprando, quando si sottrasse, armata mano, allo sdegno di lui, riparando nella basilica di San Michele. E questa, nel secolo VIII, continuò ad arricchirsi, anche per i lasciti dei divoti, tra i quali di Tuidono *gasindio* del re Desiderio, che lasciò un possedimento *pro anima sua* alla basilica. Ma nel 924 gli Ungheri incendiarono Pavia, riducendola, al dire degli sbigottiti cronisti, un mucchio di pietre; e ciò fece credere che la basilica di San Michele corresse la sorte di tante altre chiese. Altri fatti però contrastano a questa ipotesi, avendovi posta la sua sede Rodolfo, re di Borgogna e d'Italia, nell'anno stesso della distruzione della città, e Lotario tenutavi

Fig. 160 — Firenze, Museo Nazionale
Collezione Carrand. Avorio

la sua corte sino al 948, Berengario e Adalberto presavi la corona nel 950, ed essendovi stato accolto ed esposto con onore anche prima, nel 930, il corpo di San Colombano, fondatore del monastero di Bobbio. Salva in buona parte dalla furia degli Ungheri, la chiesa di San Michele dovette essere incendiata dalle orde teutoniche di Arrigo II, nel 1004. Ma vien ricordato che in pubblici atti la basilica fu presa come punto d'indicazione; ora Adeltrude, badessa del monastero dei Santi Leone e Marino in Pavia, nel 1005 fa permuta di uno stabile situato *non longe de basilica S. Archangeli Michaelis quae dicitur majore;* ora

Fig. 161 — Londra, British Museum. Avorio

Ottone, figlio di re Arduino, sottoscrive un atto di donazione *apud Papiam in palatio juxta ecclesiam S. Michaelis;* e viene la volta del vescovo Rodobaldo, vissuto in tempi non molto lontani da quelle vicende, che parla della chiesa vantandone la remota origine, senza accennare all'incendio del 1004. Eppure la basilica di San Michele è del secolo XII, come Cordero da San Quintino primo riconobbe, e il Cattaneo poscia

confermò, notando la palese affinità delle decorazioni con quelle di San Pietro in Ciel d'oro, pure in Pavia (figg. 123, 124).

Fig. 162 — Parigi, Hôtel de Cluny. Avorio

Questo ne renda guardinghi ad accettare i dati storici ancora segnati nel manomesso archivio del tempo, come sanzionati dal

silenzio di età successive. Quando lo studio dell'arte innanzi al Mille e quello dell'età romanica erano ancora indefiniti, si poteva considerare la facciata del San Michele di Pavia, così gremita di rappresentazioni orrende e barbariche, come un sipario dell'età longobardica. In quei marmi sfaldati si vedono, quasi tra ombre, spettri, fiere, mostri, figure saltellanti come quadrumani, immagini sacre tutte cerchiate di ferro, inchiodate nel fondo. Sui capitelli, chimere che si mordono la coda bipartita, monti di teste baffute, chiomate, come in un ossuario, e belve accosciate, draghi cavalcati da spiriti, dannati morsi da mostri, leoni dilanianti uomini; e sempre draghi dalla testa schiacciata, con ali e corpo gemmati, che s'intrecciano ad altri corpi, li adunghiano, li divorano. Pare che una arena gialla, uscita

Fig. 163 — Londra, South Kensington Museum
Avorio

dai gorghi delle onde, abbia lasciato i suoi depositi sulla facciata del San Michele, formando disegni strani, spaventevoli

Fig. 164 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Coperta dell' Evangilario n. 9453

intorno all'araldo di Dio che cammina sul drago, al sacerdote dell' Eterno, tremendo per le ali fatte d'aste e di frecce. E tutto questo, pure ricordando le tristi età in cui era incendiata o

disfatta, appartiene al tempo nel quale sulle facciate delle chiese romaniche l'arte, in forma disordinata, tumultuaria, esprime paure atroci e speranze, sogni, angosce, singulti. È il tempo in cui la visione apocalittica sta per surrogare la visione del cielo, e la Divina Commedia sta per svolgersi solenne. Appena saprà esprimersi, l'arte sembrerà a frammenti messi insieme, come tante parole balbettate, sconnesse; eppure con gli elementi di quelle forme troverà lo stil nuovo, l'eloquenza, la poesia.

Fig. 165 — Firenze, Museo Nazionale Collezione Carrand. Avorio

In Roma, al tempo carolingio, si manifesta una notevole attività costruttiva, sotto il pontificato di Adriano I (772-795), di Leone III (795-816), di Pasquale I (817-824), di Eugenio II (824-827), di Gregorio IV (827-844). Santa Maria in Cosmedin è il monumento più ragguardevole di Adriano I; la basilica di Porto, diruta, di cui si serbano i resti d'un ciborio nel Museo Lateranense, fu una fondazione di Leone III. A Pasquale I si deve la riedificazione di Santa Prassede, dove ebbe tomba Teodora madre di lui, e la costruzione dell'oratorio di San Zenone, in quella stessa chiesa; come pure le rinnovazioni di Santa Cecilia in Trastevere e di Santa Maria in Domnica o della Navicella. Eugenio II decorò Santa Sabina. Gregorio IV ricostruì la chiesa di San Marco, di cui resta l'abside con i musaici; addossò all'abside della basilica di Santa Maria in Trastevere un'alta tribuna, sulla quale innalzò l'altare, e rifece l'abside di San Giorgio in Velabro. Il suo successore Sergio II (844-847) rifabbricò la basilica Lateranense.

Nel periodo degli Ottoni l'architettura svolse i concetti determinati in precedenza: nella chiesa dei Santi Felice e Fortunato, del secolo X, presso Vicenza, si vedono archi

Fig. 166 — Parigi, Museo del Louvre. Avorio

gettati sulle navate, piloni a fascio, speroni nelle basi e capitelli imitati dall'antico; nel battistero di Biella si hanno pennacchi semplici, scantonature curvilinee sempre più diffuse, oppure a riprese, segno della tendenza a mutare il quadrato

centrale nel circolo, come base della cupola; la basilica di Santo Stefano a Verona copre le sue gallerie di vôlte, l'esterno di lesene di vigoroso spessore; il duomo d'Ivrea si forma con un portico anulare intorno al coro, con due campanili in fondo delle navate muniti di feritoie, di monofore, bifore e trifore, nelle quali si scorgono i tipici pulvini in forma di doppia mensola. A Torcello nel 1008 si rifecero gli ornamenti del duomo, e quello di Aquileia si rinnovò per opera del patriarca Popone, servendo d'esempio alle costruzioni delle chiese dell'Istria. Intorno al Mille il mondo si rivestiva di candide chiese,[1] e l'arte romana sviluppava i germi rimasti occulti, o quasi, in nuove forme architettoniche.

* * *

La scultura decorativa dal secolo IX al Mille ripete le forme che abbiamo veduto ne' secoli precedenti. Vedasi il ciborio di Sant'Eleucadio (fig. 130) in Sant'Apollinare in Classe, scolpito dal prete Pietro, mentre sedeva sulla cattedra vescovile a Ravenna l'arcivescovo Valeriano (a. 806-816); i capitelli delle colonne nella loro generale struttura richiamano quelli tanto in uso a paniere; sugli archi s'intrecciano, come in quelli del ciborio del duomo di Cattaro, fettucce a rombi congiunti sopra una serie di circoli connessi tra loro, e volgonsi tralci di vite con grappoli chiusi come dentro un guscio. Tuttavia nel secolo IX qualche intrecciatura di vimini più studiata, qualche serie di caulicoli più simmetrica, una ricchezza e una varietà maggiori si trovano qua e là tra i frammenti degli ornati marmorei: in alcune lastre dell'antico

[1] RODULF GLABER, *Hist.*, III, 4: « Igitur infra superdictum millesimum tertio iam fere imminente anno, contigit in universo poene terrarum orbe, praecipue tamen in Italia et in Galliis, innovari ecclesiarum basilicas, licet pleraeque decenter locatae, minimae indigae essent. Aemulabatur tamen quaeque gens christiana adversus alteram decentiori frui. Erat enim instar ac si mundus ipse excutiendo semel, reiecta vetustate, passim candidam ecclesiarum vestem indueret. Tunc denique episcopalium sedium ecclesias poene universas ac caetera quaeque diversorum sanctorum monasteria seu minora villarum oratoria in meliora quique permutavere fideles ».

Fig. 17 — Milano, Sant'Ambrogio
Altare d'oro (particolare della faccia anteriore)

Sant'Abbondio di Como; nel pluteo del primitivo San Marco di Venezia, un pezzo del quale vedesi sul ballatoio che sta

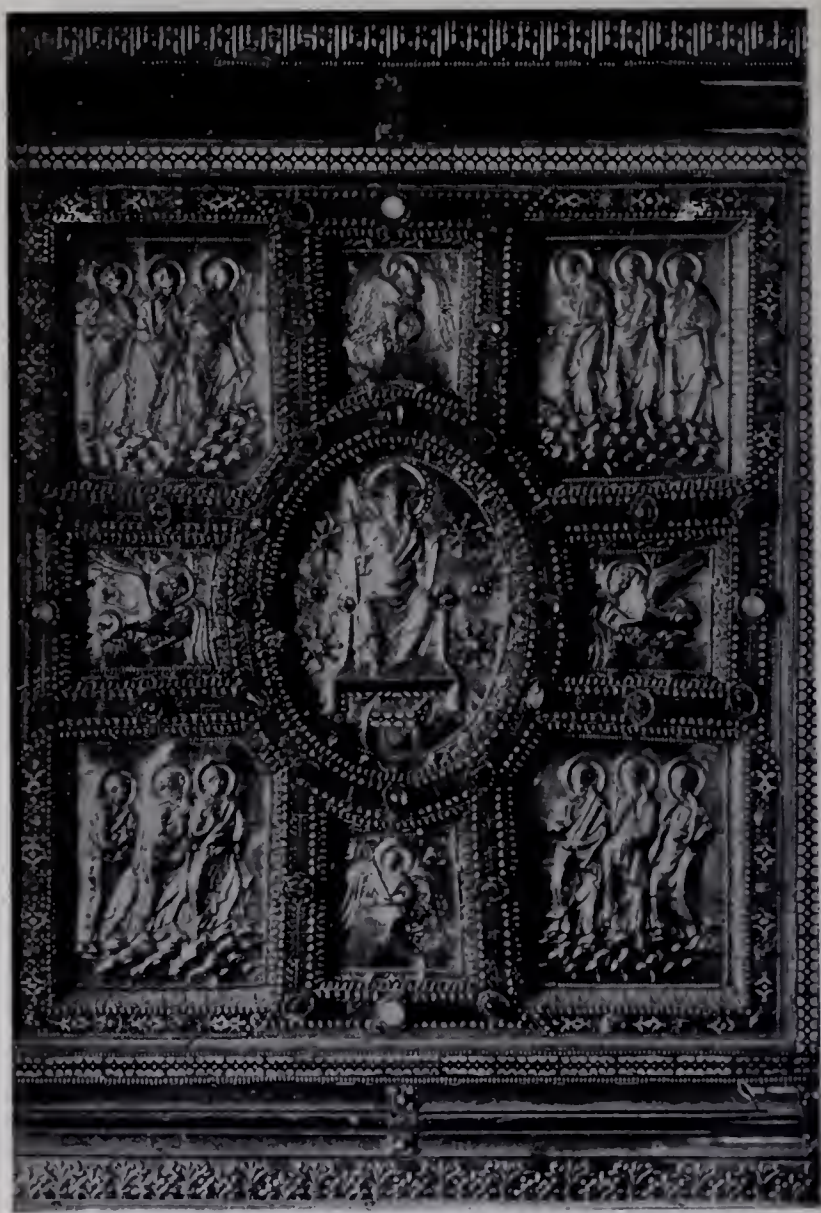



Fig. 168 — Milano, Sant'Ambrogio. Altare d'oro (particolare della faccia anteriore)

sopra l'altare di San Giacomo; nei cancelli del coro di Santa Sabina in Roma; in un parapetto della chiesa di San Clemente della stessa città (fig. 86), dove tra le spire si vedono

Fig. 169 — Milano, Sant'Ambrogio
Altare d'oro (particolare della faccia anteriore)

foglie arcuate riunite per la punta, così da sembrare fiammelle che si dipartono da un centro, roteanti, motivo questo che si ripete ancora nel secolo X su d'una pietra dell'orlo del pozzo esistente presso San Giovanni a Porta Latina. La decorazione intorno al Mille è ancora timida, e non si scosta dalle poche forme abituali; cosicchè di tempo posteriore

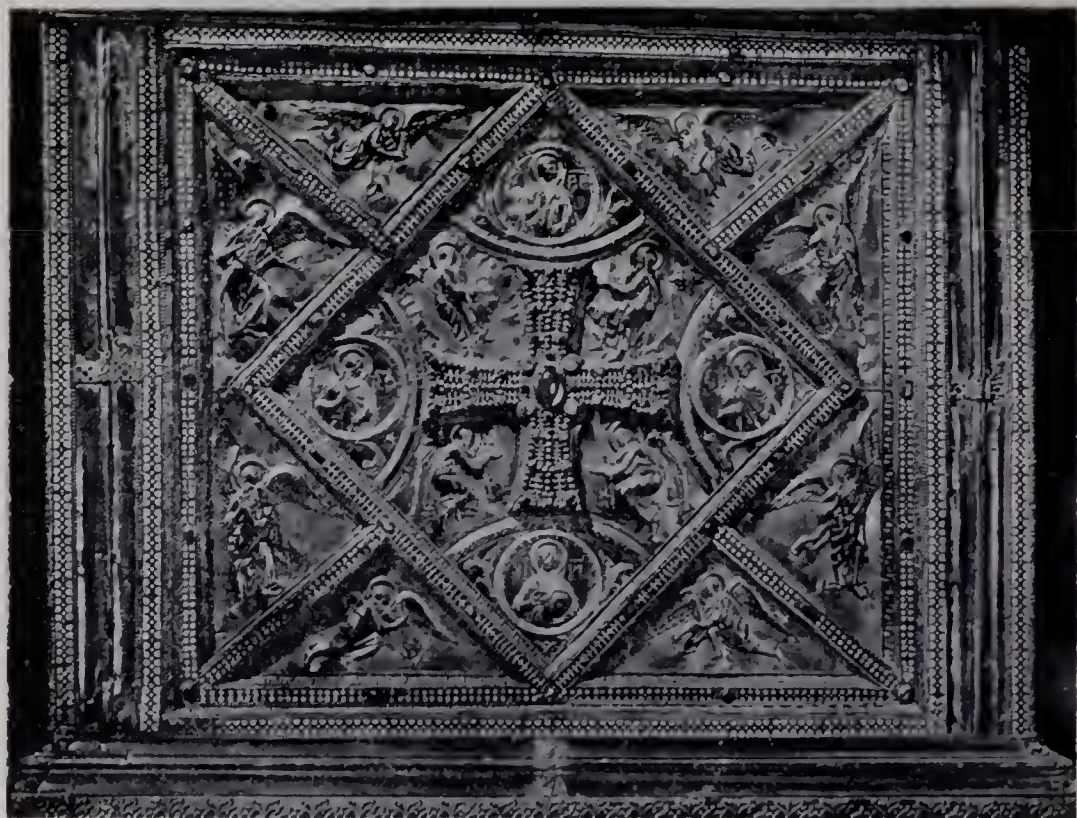



Fig. 170 — Milano, Sant'Ambrogio. Altare d'oro (faccia laterale)

al 1008, anzi d'un secolo almeno, dovrebbero essere i cancelli del duomo di Torcello, assegnati a quell'anno da Raffaele Cattaneo (figg. 131-133). I rami ricurvi, come grossi bastoni, e le foglie che s'accartocciano o s'arricciano contornate da tondi lobi, non si vedono se non dopo il 1100. L'arte bizantina recò tra noi quella forma decorativa, rinfrescata dallo studio diretto del vero, che appare in quei cancelli; tra i pavoni affrontati, i leoni alla maniera orientale, i fregi con

rosette entro cerchi, come nelle antiche cassettine bizantine di avorio rimaste tipiche per tutto il medio evo. L'arte appare

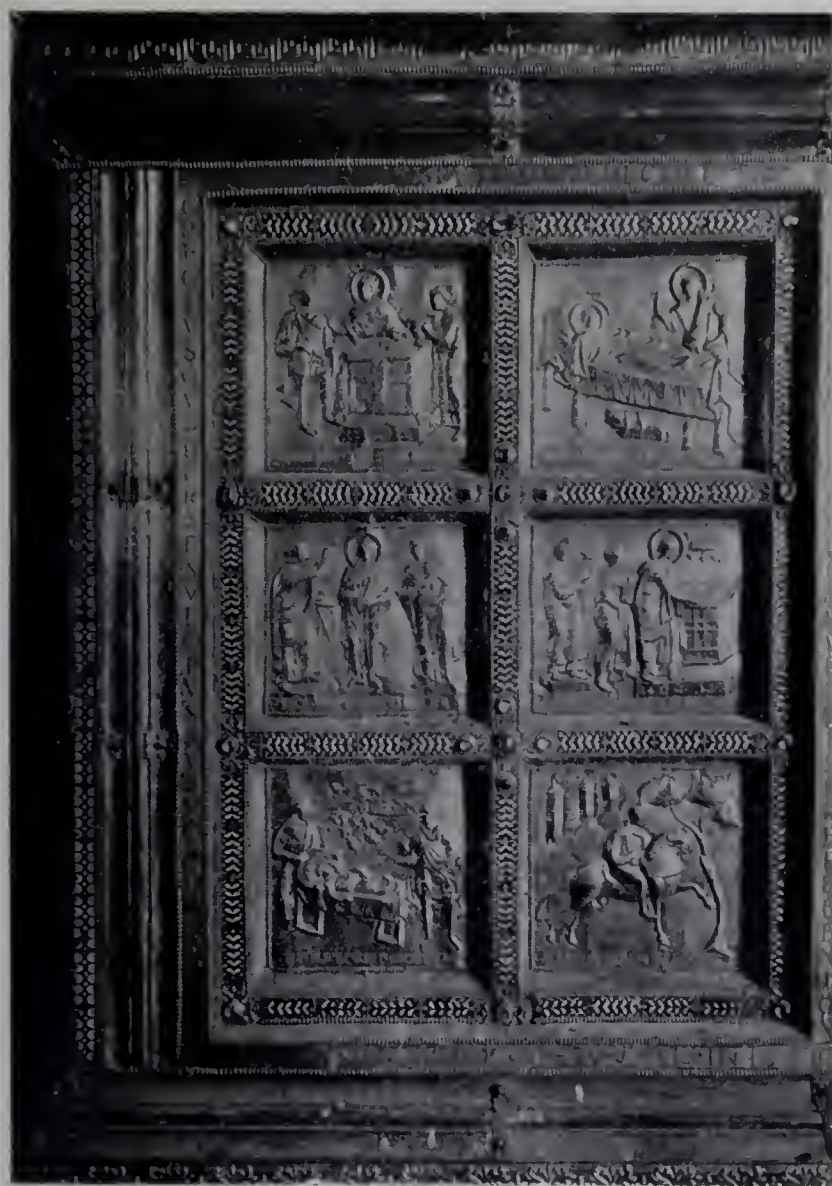



Fig. 171 — Milano, Sant'Ambrogio. Altare d'oro (particolare della faccia posteriore)

troppo grandemente distaccata dagl'intrecci dei musaici dei pavimenti antichi, uscita fuori dagli scompartimenti e lontana dalle ultime materiali insignificanti riduzioni degli antichi

sarcofagi: essa è qui tornata al suo ufficio, alle sue ricerche degli effetti del rilievo e delle forme vegetali.

Tra le sculture eseguite intorno al Mille si può supporre sia l'antica porta della chiesa di San Zeno a Verona. Nella

Fig. 172 — Milano, Sant'Ambrogio. Altare d'oro (particolare della faccia posteriore)

portella a sinistra vi è una formella soltanto, e rappresenta l'entrata di Cristo in Gerusalemme, lavoro del maestro romanico

che eseguì quella di destra e tutte le placchette laterali ai ternari di quadri con le figure dei profeti, delle virtù e

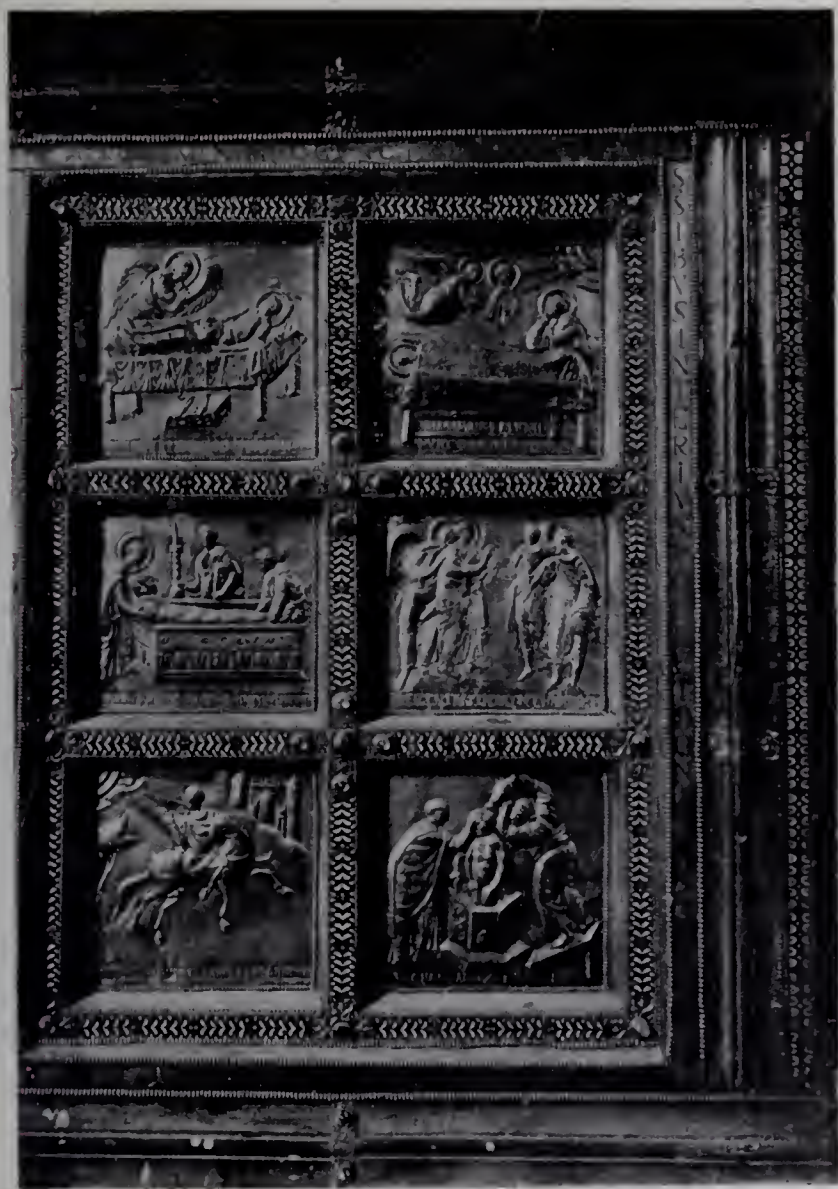



Fig. 173 — Milano, Sant'Ambrogio. Altare d'oro (particolare della faccia posteriore)

delle arti liberali. Nella portella di destra ci sono quattro formelle che non appartengono al maestro romanico, e cioè: Nabuccodonosor assistito da due grandi del Regno, e gli

israeliti nella fornace; il Sacrificio d'Abramo, e l'arcangelo Michele sul drago. Ora, quando si aggiunge, a necessario riscontro del battente di sinistra, formato da una testa di animale dai capelli irti come lingue di fuoco, un'altra simile testa per il battente di destra, noi abbiamo una porta composta di sette zone con quattro formelle ciascuna, una porta più piccola dell'attuale, certo ingrandita quando nel secolo XII s'arricchì di sculture la facciata della basilica Zenoniana. La porta antica comprende le istorie della Genesi, della vita di Cristo e di San Giovanni Battista (figg. 134-136), ora in un gran disordine, le quali dovevano essere all'incirca così distribuite:

La cacciata di Adamo ed Eva dall' Eden.	Adamo ed Eva fuori dell' Eden.	La lavanda dei piedi.	L'arresto del Cristo.
I lavori dei primi uomini. Abele che uccide Caino.	Il sacrificio d'Abramo.	Cristo giudicato.	Cristo alla colonna.
Noè che fabbrica l'Arca.	Nabuccodonosor e gl' israeliti nella fornace.	Cristo per la via del Calvario.	Cristo crocifisso.
L'annunziazione di Maria.	L'annunzio ai pastori e l'adorazione dei Magi.	Le pie donne alla tomba del Cristo.	Cristo al limbo.
La fuga in Egitto.	**Battente.**	**Battente.**	La gloria del Cristo.
La cacciata dei profanatori dal tempio.	Gesù tra i dottori nel tempio.	S. Giovanni tratto dal carcere.	La cena di Erode e Salome danzante.
Il battesimo e Gesù nel tempio.	L'ultima cena.	Erodiade riceve la testa del santo.	L'arcangelo Michele sul drago.

La nuova porta fu composta con le formelle antiche e con altre, dove son pure ripetute alcune composizioni di

queste, e cioè la cacciata de' primi uomini, il sacrificio d'Isacco e l'arca di Noè, e ciò basta ad assicurarci che la porta fu ingrandita, perchè in un medesimo ciclo di bassorilievi non si sarebbero replicate ad un tempo le stesse cose. L'ingrandimento, del resto, è dimostrato da quelle placchette

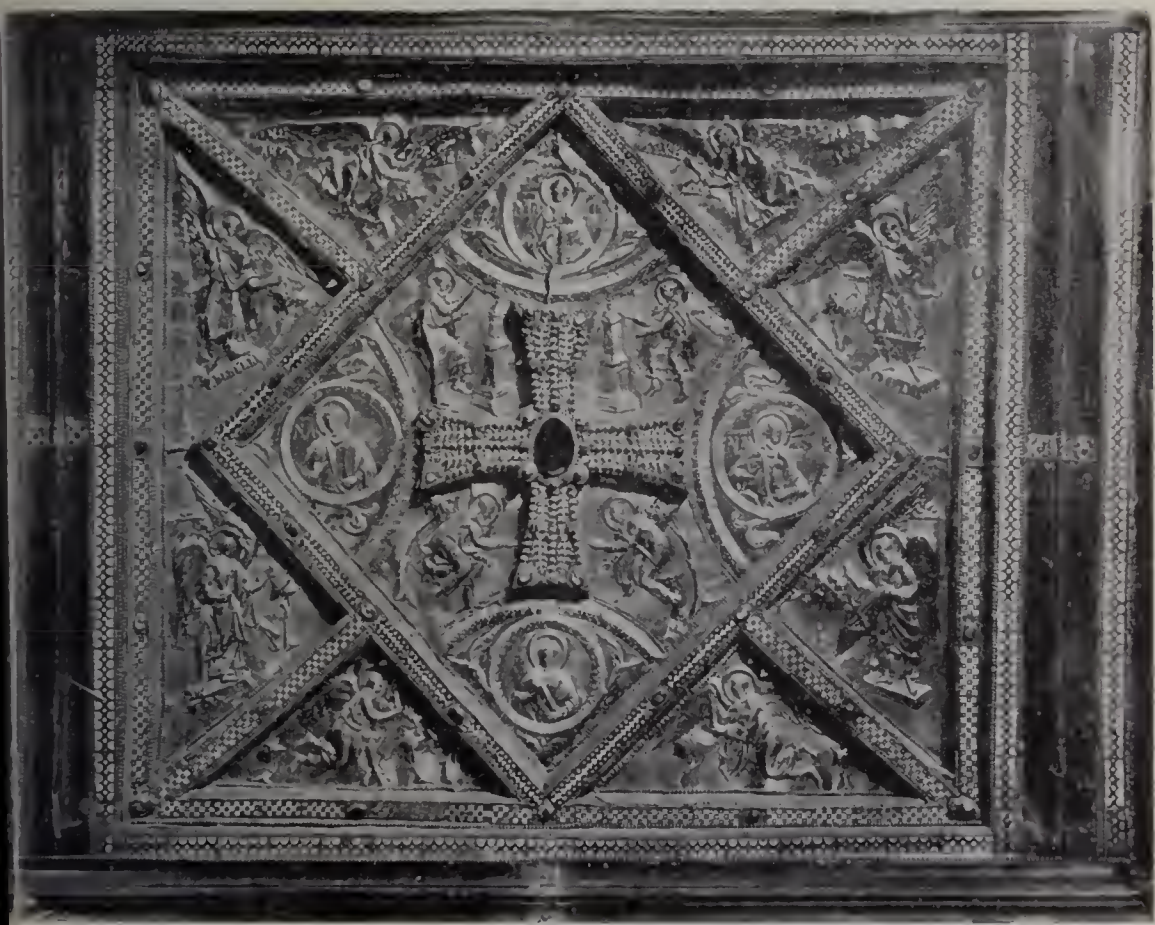



Fig. 174 — Milano, Sant'Ambrogio. Altare d'oro (altra faccia laterale)

laterali messe lungo le formelle per colmare lo spazio da esse non occupato.

L'autore della porta primitiva attacca i corpi ai piani, senza disegnare alcuna particolarità delle vesti se non con incisioni e solchi e strie; i corpi appiccicati ai fondi non sono sempre in equilibrio, le braccia sono manichi di vasi,

le teste sporgenti con l'angolo nasale acuto, il mento lungo, gli occhi a mandorla, la fronte bassa, i capelli pioventi sulle spalle, l'occipite scarso, i cappelli come coperchietti appuntati, le corone a tre corna. Il maestro del secolo XII non lavora barbaramente e a caso, anzi si mostra ricco di tradizioni e d'esperienza: il primo si compiace a traforare i mezzi bastoni che dividono gli scompartimenti e le lastre nel fondo delle scene, segna gli edifici con file d'archi a sesto scarso, sormontati da tetti e comignoli, e appoggiati talvolta a colonne laterali o a torri con grandi finestre; traccia gli alberi con un fusto curvo, con rami tronchi o a foglie a cuore compresse nel fondo; il secondo scultore, che si rappresenta in atto di battere sull'incudine, tutto intento al lavoro, si dimostra bene educato negli atteggiamenti studiati, nelle vesti a cordoni e a pieghe regolari, nella espressione conveniente al soggetto e nelle affinità sue con l'autore della porta del duomo di Hildesheim.[1] Si confrontino le rappresentazioni della porta di San Zeno, comuni ai due artisti, quali la cacciata dall'Eden (figg. 137 e 138), il sacrificio d'Isacco (figg. 139 e 140) e l'arca di Noè (figg. 141 e 142): le più antiche sembrano tratte dal regno delle scimmie, le meno antiche da quello degli uomini.

Di scultura in legno resta del medesimo periodo un saggio nella porta detta di San Bertoldo, nel Museo archeologico di Parma, proveniente dalla chiesa di Sant'Alessandro, costruita nell'835 dalla regina Cunegonda, e fu detta di San Bertoldo perchè, narra la tradizione popolare, San Bertoldo, vissuto nel secolo XI, converso in detta chiesa, ne prese cura speciale. Si compone di scompartimenti intelaiati da larga fascia con cornici di denti a sega e di corridietro; in uno

---

[1] L'opinione che la porta fosse stata eseguita per commissione dei duchi di Cleves fu riferita da Girolamo Della Corte, storico veronese della fine del secolo XVI (*Dell'istorie della città di Verona*, I, pag. 311-312, Verona, 1594). Lo Zimmermann la riporta, mentre Carlo Cipolla aveva già scritto che la notizia raccolta dal Della Corte non aveva fondamento di sorta (*Per la storia d'Italia e de' suoi conquistatori nel medio evo più antico*. Bologna, 1895). L'Orti osserva che il primo duca di Clèves è del 1417!

scompartimento mediano s'innalza un albero presso cui si vedono uccelli e due cavalli in basso; gli altri scomparti-menti sono a girari formati da cornucopie adorne come corni

Fig. 175 — Chiavenna, Chiesa arcipretale. Coperta di Evangilario

da caccia, con foglie curve e grappoli a triangolo. I quadru-pedi e gli uccelli hanno le cosce e gli arti come fusaiuole concave; le carni sono segnate con cerchietti concentrici,

Fig. 176 — Milano, Tesoro in Santa Maria presso San Celso
Croce di Ludovico il Pio

a strie e a linee ondulate; le ali degli uccelli portano rigata l'ascella, sopra ad essa vi sono de' cerchietti, e, sotto, le penne a foggia di aste.

L'arte della scultura, come ne' bassi tempi, si rivela meglio nell'intaglio di tavolette d'osso e d'avorio, dittici sacri, che servirono principalmente a coprire codici miniati.

Non fu una pace, ma una tavola della coperta d'un libro, quella del Museo di Cividale (fig. 143), che reca due volte il nome del duca Orso, vissuto verso il 752, fratello di Pietro duca del Friuli, contemporaneo di Calisto, patriarca d'Aquileia, che nel 734 trasportò il seggio episcopale da Cormons a Cividale. Sotto il nome del Redentore, nel braccio superiore della croce, leggesi: VRSVS | DVX FECI | T; e, sotto le parole rivolte dal Cristo alla Vergine e a Giovanni, ne' bracci orizzontali della croce stessa, corre l'iscrizione: VRSVS DVX | FIERI PCEP. La rappresentazione è della maggiore semplicità, col parallelismo delle immagini, quale si conserverà per molto tempo, del Sole e della Luna, del portaspugna

Fig. 177 — Parigi, Museo del Louvre. Patena in serpentino

e del portalancia, della Vergine e dell'apostolo Giovanni; lo stile delle figure ricorda ancora quello de' sarcofagi; la forma del suolo ad archi intrecciati, con perline ad incasso

entro due filetti, corrisponde a particolari ornamentali del San Salvatore di Brescia (sec. VIII); la cornice coi trifogli d'angolo arcuati e gli astri giranti delle lamine d'argento che inquadrano l'avorio, con sedici castoni che racchiudono madreperle, agate, corniole, ecc., richiamano l'arte decorativa del secolo VIII.

Quegli astri, o girandole, o rose roteanti si vedono nei pilastri della chiesa d'Aurona, al Museo archeologico di Milano, e in una fronte di sarcofago del duomo di Murano; e i castoni lisci, senza trafori, irregolari, mostrano come la così detta pace appartenga al tempo cui fu assegnata e al duca Orso di Ceneda, contrariamente a quanto scrisse il Molinier, che paragonò l'avorio alle peggiori sculture marmoree di Cividale.[1]

Un'altra coperta d'avorio intagliata, che si conserva nel Museo cristiano del Vaticano, era formata dalle tavolette note sotto il nome di dittico di Rambona, fatto scolpire da Odelrico, abbate del convento costruito da Ageltruda, vedova di Guido, duca di Camerino e di Spoleto, re d'Italia nell' 889, imperatore nell' 891 morto nell' 894.[2] Il dittico (figg. 144 e 145) appartiene al tempo della fondazione del cenobio, ricordata nell'iscrizione di una delle tavolette, e nel diploma di Berengario I a favore di Ageltruda (a. 898); e l'intaglio, quantunque barbaro, lascia scorgere ancora qualche reminiscenza della forma dei dittici dei bassi tempi, ad esempio nel clipeo, con la figura del Redentore sostenuto da due serafini, e nell'angiolo che vola con una palma e una fiaccola, derivato da un'antica Vittoria, e nella lupa, sotto al Crocefisso,

---

[1] Bibliografia sulla pace del duca Orso:

La patria del Friuli descritta, 1873, Albrizzi, Venezia, pag. 35; GAETANO STUROLO, *Raccolta di memorie* (ms. nella bibl. di Cividale), II, pag. 603; DELLA TORRE VALVASSINA, *Illustrazione d'una tavoletta d'avorio* (ms. in bibl. di Cividale), 1803; EITELBERGER VON EDELBERG, *Cividale in Friaul und seine Monumente*, Wien, 1857; GIUSEPPE CAPPELLETTI, *Le chiese d'Italia*, vol. VIII, pag. 79; GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana*, t. VI, tav. 459, n. 3; MOLINIER, *Ivoires* in *Histoire générale des arts appliqués*, I, Paris, 1896.

[2] Bibliografia sul dittico di Rambona:

FILIPPO BUONARROTI, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro*, Firenze, 1716; ANT. FRANCISCI GORI *Thesaurus veterum diptychorum*, Florentiae, 1759; F. HERMANIN, *Il dittico di Rambona* (*Atti della R. Società romana di Storia patria*, 1898); e cfr. D'AGINCOURT, WESTWOOD, GARRUCCI, MOLINIER.

vòlta a riguardare Romolo e Remo, così come è figurata sui medaglioni costantiniani.

La lupa allattante i gemelli sostituisce la figura della Gentilità, che in vari monumenti sacri si contrappone a quella

Fig. 178 — Roma, Santa Maria Antiqua. Affresco

del Giudaismo; e rappresenta la capitale della cristianità su cui sta inalberato il vessillo della redenzione umana. Il Cristo è calmo, con gli occhi aperti; il Sole e la Luna

portano la mano al volto, per esprimere l'oscurarsi del cielo alla morte del Redentore: il Sole non è più il re, non Apollo raggiante; e la Luna non è la fanciulla con la mezzaluna sul capo, non Diana veloce; ma sono due piagnoni messi lì sui bracci della croce con faci che sembrano aspersorî. Nell'altra tavoletta, la Vergine è in trono, fiancheggiata da cherubi esialati, che tengono i piedi sul circolo o sulle ruote celesti; tre santi patroni, Gregorio, Silvestro, Flaviano, patrono dell'abbazia di Rambona, benedicono e adorano tra le piante cariche di frutta; un angiolo vola recando la fiaccola della fede e la palma del martirio. Tutte le forme, nelle due tavolette, sono fasciate, legate come da cordoni, nel modo stesso in cui si vedono le figure in un bassorilievo nel palazzo comunale di Spoleto, opera del secolo VIII; e così quelle forme di volti a pera rovescia richiamano il simbolo evangelico dell'angiolo nel pluteo di Sigualdo e le figure dell'altare di Pemmone a Cividale. Ciò lascierebbe ritenere che l'arte non avesse fatto da noi quasi alcun passo, applicandosi dopo un secolo e più a intagliare il dittico di Rambona. Ma dalla così detta pace del duca Orso a quest'avorio non abbiamo altre tavole che ci dieno modo di tracciar linee generali sullo svolgersi dell'arte dell'intaglio tra noi; e conviene recarci in altri paesi per studiare i caratteri degli avorî dell'Occidente, al tempo carolingio.

La coperta del salterio di Carlo il Calvo (figg. 146, 147), nella Biblioteca Nazionale di Parigi (ms. latino, 1152), in una faccia ha per soggetto l'esposizione del salmo LVI di Davide, e i principali versi sono tradotti dalle sculture. Vedesi in piccola figura, sopra le ginocchia d'un angelo, sotto le ali del Signore, l'anima che prega così: « All'ombra delle tue ali, o Dio, avrò speranza, sino a quando l'iniquità passerà dalla terra ». Il Signore manda il soccorso invocato: « Mandò Dio a me misericordia e verità, e liberò l'anima mia di mezzo ai giovani leoni: conturbato mi addormentai. Lance e saette sono i denti dei figliuoli degli uomini; affilata spada la loro

Fig. 179 — Roma, Santa Maria Antiqua. Affresco

lingua. Innalza te stesso, o Dio, sopra i cieli, e la tua gloria per tutta la terra ». Come tradurre questo linguaggio ispirato? Eppure, ecco nel bassorilievo la misericordia e la verità personificate da due uomini nimbati e drappeggiati all'antica, che assistono l'angiolo e il fanciullo in riposo, i leoni a destra e a sinistra del letto minacciosi. Ed ecco sopravvenire gli uomini armati di lance e di frecce; uno con la spada acuta. Intanto il salmo soggiunge: « Tesero un laccio a' miei piedi, e vi fecero piegare l'anima mia. Scavarono una fossa innanzi a me, e in essa sono caduti. Il mio cuore, o Dio, è preparato: canterò i salmi. Sorgi, o mia gloria, sorgi tu, salterio, o tu cetra; io sorgerò con l'aurora ». E lo scultore traduce due dei tre versi: un uomo scava la terra, mentre gli altri cadon rovescio, lasciandosi sfuggire dalle mani gli strumenti coi quali sprofondavan la fossa. Le figure hanno alcune caratteristiche delle miniature che poi vedremo, quella violenza del movimento che le rende scavezze; ma le idee astratte che tentano di esprimere, e il linguaggio simbolico che traducono, ne formano un capolavoro dell'arte occidentale, ben lontana dalle minutezze e dalla rigidità bizantina.

L'avorio di cui abbiamo parlato ebbe a interprete il Durand, e la interpretazione una prova in un manoscritto della collezione bodleiana, nel British Museum, il quale contiene il salterio romano di San Girolamo ed è ornato di disegni a penna relativi al testo. Tra essi uno al salmo LVI riproduce in modo simile tutte le scene espresse dal bassorilievo, così come un avorio del Museo di Zurigo, riprodotto dal Molinier, corrisponde appuntino al salmo XXVI, secondo il disegno del salterio di Utrecht o di altro ad esso analogo; e questo fa pensare come le miniature esercitassero un grande influsso sull'arte dell'intaglio in avorio.

L'altra parte della coperta del salterio di Carlo il Calvo è pure inquadrata da lamina d'argento dorato, con ornamenti cruciformi e incastonatura di vetri rosso-granato ai lati, con gemme agli angoli e con filigrane a voluta in tutto il resto

del campo: in mezzo c'è un bassorilievo, pure d'avorio, che rappresenta, nell'alto, il profeta Nathan, che viene a muovere rimprovero a Davide per la morte di Uria; e, nel basso,

Fig. 180 — Roma, Santa Maria Antiqua. Affresco

la rappresentazione della parabola, di cui si servì il profeta quando s'incontrò con Davide: la parabola del ricco che, pure avendo gran numero di mandre, per il banchetto da

apprestare ad un ospite, si pigliò la pecorella che un povero si teneva come figlia. L'intagliatore dell'avorio pose Davide sul limitare del suo palazzo, come in atto d'interrogare su chi avesse compiuta l'azione rea, il profeta, che, uscito dal tempio, gli ha fatto il triste racconto. E Nathan risponde: « Tu sei quell'uomo! Tu hai ucciso di spada Uria di Heth, e hai presa per tua moglie la moglie di lui ».[1]

Un altro avorio carolingio del Museo del Louvre (fig. 148) raffigura un episodio biblico tratto dal Libro dei Re (libro II, cap. 2°), forse ispirato da una miniatura, benchè la divisione delle parti sia fatta qui, come ne' bassorilievi delle colonne onorarie o nella facciata dell'arco trionfale di Settimio Severo, a piani frastagliati curvilinei. Nel basso è il lago di Gabaone; in alto la città stessa, dalla cui porta fortificata escono gli abitanti per chiedere soccorso a Giosuè; nel mezzo, l'attendamento degli uomini di Giosuè, in Galgala. Quest'avorio sembra il prototipo di altri due usciti da una stessa officina d'intagliatore: l'uno è quello, pure nel Louvre (fig. 149), che rappresenta Davide, assistito dalle sue guardie come un imperatore dei Franchi, in atto di dettare i salmi ad Asaf, Ethan, Eman e Iditun, quattro scribi, che potrebbero fornire l'immagine dei quattro evangelisti, tutti intenti a riprodurre in rotuli e in libri l'ispirata parola del re; il secondo avorio, nello stesso Museo (fig. 150), figura il giudizio di Salomone.

A queste due ultime tavolette, che rappresentano un'arte intermedia tra gli avorî carolingi e quelli degli Ottoni, il Molinier ne ravvicina due, una nella biblioteca di Francoforte, e l'altra già nella collezione Spitzer (fig. 153), che raffigura il vescovo officiante in una chiesa in mezzo al suo clero. Prima di questi però ci sembra di dover annoverare le tavole intagliate della badia di Saint-Gall (figg. 151, 152), attribuite al monaco Tutilo, scultore avvolto dal velo della

[1] Cfr. a proposito della coperta del salterio: Cahier et Martin, *Melanges d'archéologie*, 1847-1849, t. I, tav. X; Durand, *Revue archéologique*, tav. V, pag. 733; Cahier, ivi, VI, pag. 48; Labarte, *Histoire des arts industriels*, t. I, tav. XXX e XXXI; Molinier, *Ivoires*, t. I, pag. 123-125.

leggenda, ritratto da Ekkerard come uomo buono, puro, forte, eloquente, incantevole cantore, eccellente pittore, scultore, musico e soavissimo sonatore di flauto.[1] Tante belle

Fig. 181 — Verona, Chiesa sotterranea di San Pietro in Carnario.

qualità avrebbero mosso Carlo Magno a rammaricarsi che Tutilo fosse monaco; così raccontò il suo biografo, dimenticando che il grande imperatore dormiva il sonno eterno quando il celebrato frate di Saint-Gall non era ancora nel novero dei vivi. Invero egli apparve per la prima volta,

[1] Sulla leggenda di Tutilo a Saint-Gall cfr. JULIUS V. SCHLOSSER: *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien, C. Graeser, 1896, a pag. 151 e segg.

nei documenti del cenobio, l'anno 895; scrisse un diploma nel 907; fu *hospitarius* alla badia nel 912. Ekkerard vanta una sua immagine della Vergine, a Metz,[1] e menziona un evangilario ornato di sculture in avorio, le quali si vollero identificare con quelle che ricoprono l'*Evangelium longum* a Saint-Gall (ms., n. 53). Quantunque la identificazione non sia sicura, le due tavolette d'avorio possono appartenere al tempo del monaco Tutilo: da una parte è l'assunzione della Vergine insieme con i fatti della leggenda di San Gallo, dall'altra la gloria del Cristo, rappresentazione che si sostituisce nel tempo carolingio a quella della crocifissione. Nell'avorio di San Gallo, come nella croce astile di San Celso in Milano, invece del Cristo martire sulla croce è il signore del tempo e dello spazio nella gloria. A San Gallo è in cattedra con predella, sta entro un'aureola, e ha il libro della legge nella destra sollevata, con le lettere A e Ω intorno al nimbo crocigero; i simboli evangelici stanno intorno alla mandorla divina, il Sole e la Luna, con le faci ardenti, così come a destra e a sinistra delle crocifissioni sono affrontati nell'alto della scena, e la Terra e l'Oceano, nel basso: la Terra con una cornucopia ripiena di fiori e in atto d'allattare un fanciullo; l'Oceano con vaso riverso. Due serafini esialati, con le mani distese, fuor dalla cappa delle ali occhiute, si librano di qua e di là dal Redentore, nello spazio, sulla terra sparsa di edificî e di torri; e ai quattro angoli della tavoletta seggono gli evangelisti in atteggiamenti svariatissimi.

Uno di essi è intento a temperare la penna da scrivere, e può considerarsi il prototipo degli evangelisti e de' padri, che il medio evo continuerà a sorprendere, nei loro moti istantanei, in atto di scrivere, di vigilare, di afferrare a volo un pensiero, di cozzar col capo contro l'oscurità di un dogma, di soffermarsi nella lettura d'un libro sacro o di divorarne

[1] Il Molinier riporta a questo proposito il passo di Ekkerard: « In brattea autem ipsa aurea cum reliquesset circuli planitiem vacuam, nescio cuius arte postea coelati sunt apices », e traduce *apices* = api.

le pagine. La decorazione delle tavole, con intagli a traforo, ha fogliami arricciati entro volute, simili a quelli che s'inquadrano nelle miniature della Bibbia di Carlo il Grosso, a San Paolo fuori le mura, e nel libro degli Evangeli di Ludovico il Bonario, nella Biblioteca Nazionale di Parigi; e non corrisponde a quella delle tavole che coprono il sacramentario gregoriano, nella basilica di Monza,[1] che si crede dono di Berengario. Tanto l'una come l'altra è a trafori, e mostra animali tra le foglie; ma nella coperta di San Gallo il leone

Fig. 182 — Roma, Sant' Urbano alla Caffarella. Affresco

che s'avventa a un cane rompe le linee delle volute, nel modo stesso che si nota negli ornati romani del tempo classico; mentre nella coperta di Monza (fig. 154) gli uccelli girano con le foglie e s'adattano entro le elissi. La decora-

[1] La corrispondenza è stata notata dal MOLINIER, *Ivoires*, I, pag. 132.

zione della coperta di San Gallo è più ispirata all'antico; l'altra invece, quella di Monza, per i nastri componenti motivi circolari e crociformi e per le lunghe foglie caulinari, ben distinte dalle altre basilari di San Gallo, ha riscontro in sculture sin qui studiate di plutei e di ciborî.[1]

Le coperte del sacramentario di Drogone, vescovo di Metz, figlio di Carlo Magno (826-855) non sono del tempo carolingio, ma ne rappresentano lo svolgimento posteriore, in una forma espressiva, ricca di particolari di costumi e d'ambiente. Si conservano alla Biblioteca Nazionale di Parigi (XXX, 270, lat. 9428). Ogni coperta consta di nove scompartimenti rettangolari, e in quella qui riprodotta (fig. 155) si vede un vescovo e il clero durante la lettura dell'epistola; il vescovo, dopo la lezione, chino dinanzi all'altare; quindi che osserva una donna deponente sull'altare un'oblazione; che bacia il libro degli Evangeli; si volge a Oriente assistito da diaconi e suddiaconi; si trattiene con diaconi, accoliti e turiferarî; dà la benedizione della pace al clero; s'avvicina all'altare, e, infine, è in atto di dare il pane consacrato a un sacerdote.[2]

Prossimi per tempo a questi avorî si ritengono gli altri del Museo del Louvre (fig. 156), che dovettero formare la coperta d'un salterio; sono alquanto anteriori, non del tempo degli Ottoni, cui furono attribuiti, sì per la grande corrispondenza che essi hanno con le rappresentazioni delle miniature dei salteri carolingi, sì per i contorni delle pieghe a zigzag, proprî delle figure miniate nell'evangilario dell'imperatore Lotario, nel sacramentario già nella cattedrale di Metz, nella Bibbia di Carlo il Grosso a San Paolo fuori le mura in Roma. Anche le riquadrature delle tavolette a foglie distese, con la punta uncinata, sono simili a quelle dell'avorio del Louvre (fig. 150). Rappresentano, secondo parecchi scrit-

---

[1] Sulla coperta di Monza cfr. LABARTE, *Histoire des arts industriels*, I, tav. VI; il FRISI e BARBIER DE MONTAULT citati. Il Frisi fece notare che il ms., coperto dalle due tavolette d'avorio a traforo, è ricordato tra quelli dell'inventario degli oggetti trasmessi da Berengario alla basilica di Monza: « *Liber sacramentorum I ebure et argento circumdatus* ».

[2] MOLINIER, *Ivoires*, I, pag. 146; LENORMANT, *Tresor*, tav. I, pag. 18.

tori, Davide che detta i salmi e che li eseguisce; e quindi la ordinazione d'un lettore e d'un esorcista. Ma nella tavoletta

Fig. 183 — Ravenna, Sant'Apollinare in Classe fuori

a sinistra si vede un principe assistito da guardie che parla ai monaci, innanzi a un tavolinetto con calamaio, e ordina loro la fattura del salterio; sotto, Davide circondato da guardie e dai quattro musici, uno con i crotali; nella tavoletta a destra,

il principe che riceve il salterio dai monaci, e rilascia loro un privilegio. [1]

Uno degli avorî più insigni del tempo degli Ottoni è quello che fu presentato al capitolo di Monza (fig. 157) dal vescovo Adalbuon, secondo figlio del duca Federico e di Beatrice, sorella di Ugo Capeto (m. 1004). Ora si trova alla Biblioteca Nazionale di Parigi (ms. XXX, 272, nuova serie, lat. 10438), e offre una rappresentazione della Madonna allattante il Bambino, rarissima sino al Trecento, quando divenne comune nelle chiese domenicane. La nascita e la morte del Cristo sono rappresentate nell'avorio; la Natività in una forma novissima; la Crocifissione secondo il modo consueto, col riscontro delle immagini del portaspugna e del portalancia, di Maria e Giovanni, del Sole sulla biga tirata da corsieri e della Luna sull'altra condotta da tori. [2]

Le teste di queste figure richiamano quelle della tavoletta conservata a Firenze nel Museo Nazionale (fig. 158), rappresentante Pietro che va da Cornelio e lo battezza; [3] e anche quelle del cofano del Louvre, dove sono raffigurati i primi avvenimenti della vita di Gesù (fig. 159). Questi due oggetti d'avorio provengono da una stessa bottega d'intagliatore, come si può vedere dalla somiglianza di fattura delle vesti pesanti, degli occhi a fior di testa, dei piani a onde: ma nei contorni il fogliame dell'inquadratura nell'avorio di Firenze è più trito di quel che non sia nel cofano, più prossimo alle forme ornamentali, larghe e piene, del salterio di Carlo il Calvo. [4] La derivazione di questi avorî da forme carolingie è quindi evidente, del pari che nel frammento di dittico della collezione Carrand, proveniente dall'abbazia di Ambronay

[1] Su quest'avorio confronta la *Gazette archéologique*, t. IX, 1884, pag. 33, tav. VI; e il *Catalogue des ivoires du Musée du Louvre*, nn. 9 e 10; Molinier, *Les ivoires*, pag. 146.

[2] È citato dal Westwood, pag. 384.

[3] H. Graeven, *Fruhchrist. u. mittelalt. Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung*, Rom, 1900, n. 29.

[4] Labarte, *Histoire des arts industriels*, I, pag. 42.

(fig. 160) e rappresentante Virtù trionfatrici dei vizi; e nella tavola del British Museum con istorie della passione di Cristo (fig. 161).

Quest'ultimo, specie là dove sono espressi i soldati che ad un cenno del Cristo cadon riversi, è così vivo di movimento da richiamarci la coperta del salterio di Carlo il Calvo, con la quale ha riscontro anche per il modo con cui sono separati i piani tra loro. Forse nell'altra tavoletta

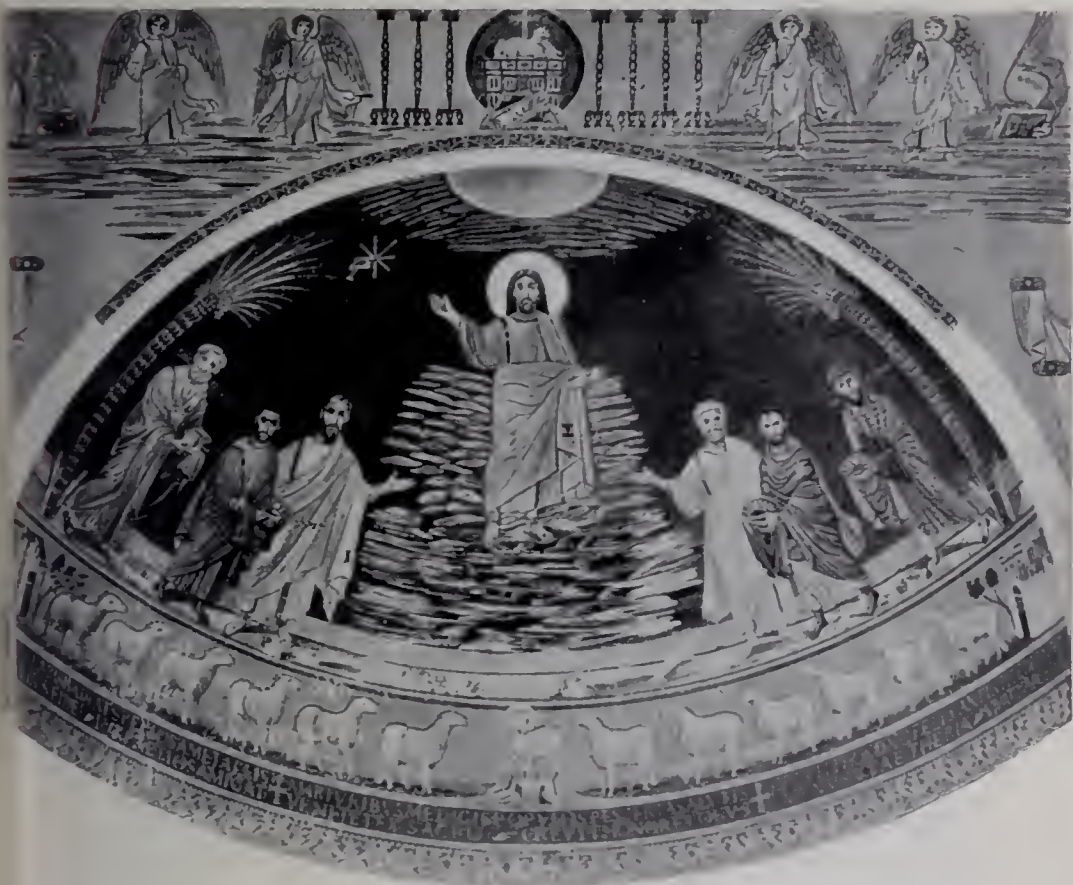



Fig. 184 — Roma, Santi Cosma e Damiano. Musaico dell' abside

della coperta, a cui servì questa, eranvi le scene successive della Passione, sino alla Crocifissione, in rappresentazioni animate, ma senza la violenza di gesti che si nota negli avorî di quel salterio.

Il soggetto della Crocifissione divenne comune ne' tempi immediatamente posteriori al carolingio, e si svolse con varietà stragrande. Consacrata dalla persecuzione, l'immagine del Crocifisso si presentò con elementi nuovi. Nonostante lo stento delle forme, le idee penetrano, traspaiono nella materia indocile; e la pietà umana muove il rigido corpo del Redentore sulla croce, e fa nascondere nel manto i volti al Sole e alla Luna piangenti, simboli del duolo dell'universo. Oltre la mano celeste che si sporge dal cielo, come nelle primitive rappresentazioni, oltre il Sole e la Luna, Maria e Giovanni, il portalancia e il portaspugna, il rettile avvolto ai piedi della croce, vedonsi la Chiesa e la Sinagoga con le bandiere spiegate farsi riscontro, e la Sinagoga che s'allontana dalla croce. Nel basso, in un piano sottostante a questa, sorge Adamo, sorgono i morti fasciati come mummie dalle tombe scoperchiate, dalle porte de' mausolei; e seggono guardando alla scena, alla Terra e all'Oceano; la Terra altrice di rettili e di fanciulli; l'Oceano in aspetto di Nettuno, su delfini o su mostri del mare. [1] In quella desolazione la Madre del Cristo s'appressa alla croce, reggendosi con una mano la testa, come Giovanni che le fa riscontro, e stendendo l'altra mano verso il figlio. La figura si conserva calma nel dolore, non si dispera, non leva strida, non sviene, sì come è detto negli *Acta Pilati;* non cade con la faccia a terra, come il venerabile Beda la descrive nelle sue *Meditazioni.* Non era dato all'arte, co' suoi scarsi mezzi, co' suoi segni stentati, di dimostrare la profondità del dolore di Maria; solo col farle portare il manto al volto o la sinistra alla guancia, secondo l'antico classico modo di rendere l'afflizione, si sforzava a rappresentare lo strazio del suo cuore, o col farle stendere invocante al Cristo le mani, la tenerezza materna. Intanto dall'alto, ad attestare il lutto del Cielo, arrivano i puri spiriti,

[1] Cfr. CAHIER, *Crucifix de Lotaire à Aix-la-Chapelle*, in *Mélanges d'archéologie*, I, 1847-49; ID., *Cinq plaques d'ivoire sculpté représentant la mort de Jésus-Christ*, ivi, II, 1851.

gli alati messaggieri, con la testa piegata sull'òmero e china, con le mani protese verso il Cristo, a coronare la croce. Più tardi essi raccoglieranno nei calici e nelle coppe il sangue di Gesù, che ora la Chiesa raccoglie o il padre Adamo o anche Giuseppe d'Arimatea, custode del San Graal, secondo

Fig. 185 — Roma, Santo Stefano Rotondo. Musaico

la leggenda, che annodò alle avventure dei cavalieri della Tavola Rotonda l'avvenimento della morte del Redentore.

L'avorio del Museo di Cluny (fig. 162) intorno al Crocifisso riassume gli ultimi avvenimenti raccontati dagli Evangeli: le Marie al sepolcro, l'ascensione, il Cristo nella gloria. È un bassorilievo complicato, al pari di quelli con la Crocifissione di Essen e di Tongres, [1] con molti elementi delle antiche tradizioni, nella mano dell'Eterno sporgente la corona dall'alto della croce, nel viso imberbe del Cristo, nella tunica che ne ricopre interamente il corpo, nel mausoleo a cui si approssimano le Marie. Tuttavia le rappresentazioni intorno al Crocifisso qui sono tutte narrative, mentre in molte altre dello stesso soggetto si aggiungono le immagini allegoriche della Chiesa e della Sinagoga, e i morti che sorgono

[1] CAHIER et MARTIN, *Mélanges d'archéologie*, II. Collection Spitzer, t. I, *Ivoires*, n. 13; MOLINIER, *Les ivoires*, I, pag. 139; AUS'M WEERTH, *Kunstdenkmäler*, album, 27.

dai sarcofagi e sporgono dalle edicole funerarie con le mani giunte verso l'alto (figg. 163 e 164). L'illustrazione del fatto della redenzione sostituisce quella dei racconti degli Evangeli.[1] Uno solo di questi avorî è datato, quello della cattedrale di Metz, che ricorda Adalbero II, vescovo verso il 964, nell'iscrizione: *Adalbero crucis Christi servus.*

Un altro avorio con Davide in trono (fig. 165), come un re carolingio, ha una particolarità singolare nella decorazione in oro, nei rombi e nelle rosette di sottile foglia aurea, nella cornice. Trovasi nel Museo Nazionale di Firenze, ed appartiene al secolo X, a cui pure si attribuisce l'altro illustrato dallo Schlumberger,[2] che rappresenta l'apostolo Paolo che predica alle genti (fig. 166), innanzi a una grande città, forse Roma. Ma negli ornati costumi, nelle tuniche e nelle clamidi ricche di ricami, come negli edifici sviluppati, romanici, quest'avorio deve essere di tempo posteriore al X secolo: vedasi il cornicione delle mura della città a dentelli, con le merlature sovrastanti e la casa con un balcone formato da colonnine. Le figure sono alquanto fasciate alla bizantina, e le costruzioni hanno una varietà quale si trova nell'età romanica.

* * *

L'oreficeria del tempo carolingio tra i suoi artefici ricorda Pacifico, vantato come famoso in ogni sorta di lavori in legno, marmo e metallo, Giustone di Lucca ed altri. In Francia, agli orafi venuti in fama, il patriarca di Grado inviò oro e pietre preziose perchè gli fosse composto un calice; e di là un figlio di Carlo Magno ne trasmise uno d'oro, preziosissimo per l'industria del lavoro, al vescovo Martino di Ravenna. Angilberto descrive Carlo Magno e la sua corte

[1] CAHIER et MARTIN, *Mélanges*, II. Per altri avorî con le crocifissioni, cfr. *Revue de l'art chrétien*, t. 33, pag. 180-185; ABEL, *Recherches sur d'anciens ivoires sculptés de la cathédrale de Metz*, 1869; MOLINIER, op. cit.

[2] GUSTAVE SCHLUMBERGER, *Mélanges d'archéologie bizantine*, Paris, 1895, pag. 193 e seguenti.

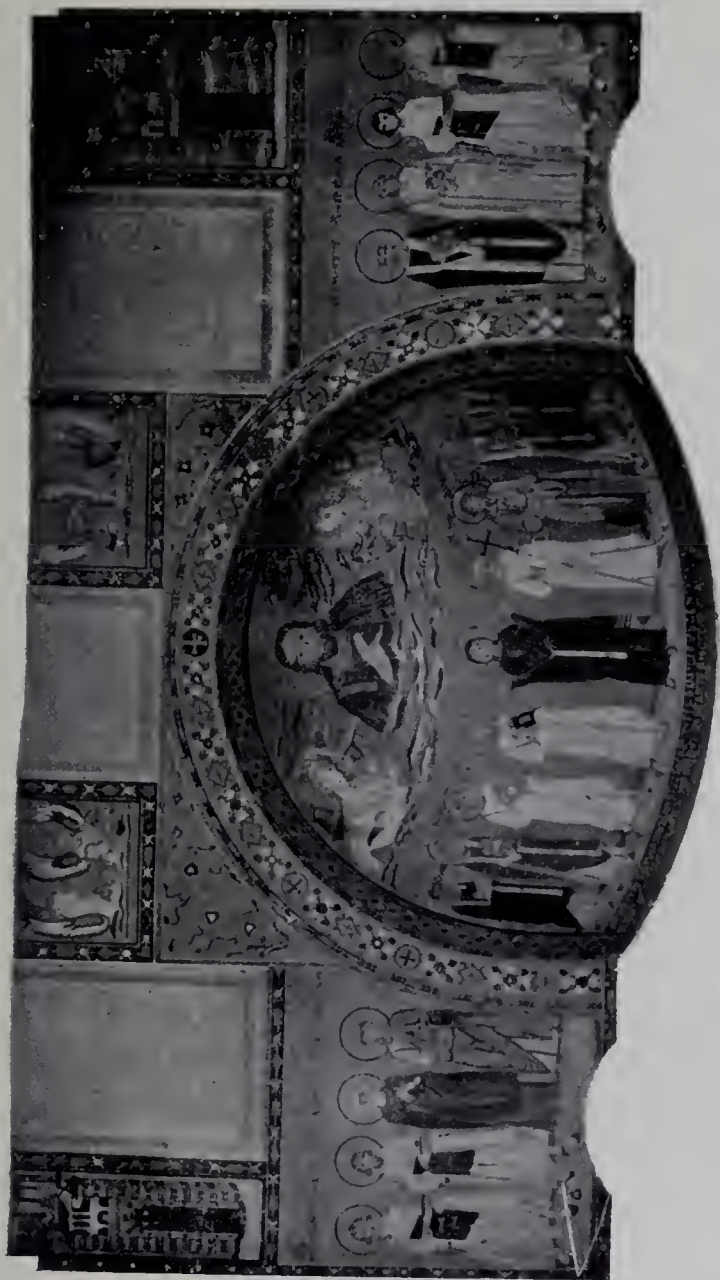



Fig. 186 — Roma, Battistero Lateranense, Oratorio di San Venanzio

Fig. 187 — Roma, San Pietro in Vincoli
Musaico del San Sebastiano

a una partita di caccia: la regina Luitgarda e le tre figlie dell'imperatore in vesti di seta, fornite di pietre preziose; Luitgarda cinto il capo d'un aureo diadema scintillante di gemme, ornata la chioma da uno smeraldo e il collo da una collana ricchissima, trattenuta la clamide da una catena d'oro; le principesse, sue figlie, con corone gemmate, nastri adorni di pietre preziose ne' capelli, fibule nelle belle clamidi. Di tanto lusso poco o nulla rimane, la moda essendo stata nemica alle forme preesistenti dell'oreficeria. Nonostante la diligenza degli artefici, esse divennero semplicemente vecchie cose, e perdettero ben presto l'anima che i metalli avevano ricevuto dall'arte; l'avidità umana fece il resto, non essendosi rispettata neppure la tomba di Carlo Magno da Ottone III e da Federico Barbarossa. Il capolavoro dell'oreficeria nell'età carolingia è l'altare d'oro

della basilica di Sant'Ambrogio, dono dell'arcivescovo Angilberto II, il quale lo fece eseguire da Vuolvinio l'anno 835. Quest'insigne prelato che invitava *ad illuminationem suae ecclesiae* alcuni monaci francesi, ci dette con quel monumento il maggior saggio della civiltà fiorente ne' conventi della Francia, delle forme d'arte determinatesi a Corbie, trapassate dalle Alpi insieme con le forme calligrafiche di Tours e coi codici della badia di Fulda. L'artefice si vede raffigurato con Sant'Ambrogio che lo benedice, in un medaglione recante la scritta VVOLVI NIVS | MAGISTER | PHABER; e nel clipeo che gli fa riscontro sta Angilberto col nimbo rettangolare, segno della

Fig. 188 — Firenze, San Marco
Frammento del musaico dell' oratorio di Giovanni VII

sua esistenza in vita, offerente l'altare al santo patrono. La iscrizione DO MN VS || AN GIL BER TV|S designa la persona dell'arcivescovo succeduto nell'anno 824 ad Angilberto I e morto nell'860. L'epigrafe che si volge tutt' intorno all'altare vanta lo scintillio de' metalli e degli ornamenti gemmati, e, più dell'esteriore bellezza, il tesoro delle ossa sacre riposte nell'interno dell'ara santa. E Angilberto, mentre sedeva sulla vetta sacerdotale, soggiunge l' iscrizione, ha offerto e consacrato quest'opera al tempio dedicato a Sant'Ambrogio, che qui riposa. L'iscrizione si chiude con un' invocazione al sommo padre Ambrogio perchè abbia pietà del suo servo, e a Dio perchè lo ricompensi del dono sublime. [1]

EMICAT ALMA FORIS RVTILOQVE DECORE VENVSTA | ARCA METALLORVM GEMMIS QVAE COMPTA CORRVSCAT. | THESAVRO TAMEN HAEC CVNCTO POTIORE METALLO | OSSIBVS INTERIVS POLLET DONATA SACRATIS | EGREGIVS QVOD PRAESVL OPVS SVB HONORE BEATI | INCLITVS AMBROSII TEMPLO RECVBANTIS IN ISTO | OBTVLIT ANGILBERTVS OVANS, DOMINOQVE DICAVIT | TEMPORE QVOD NITIDAE SERVABAT CVLMINA SEDIS. | ASPICE, SVMME PATER, FAMVLO MISERERE BENIGNO, | TE MISERANTE, DEVS, DONVS SVBLIME REPORTET.

La facciata anteriore è composta di tre rettangoli: uno mediano diviso in forma di croce con il Cristo in trono, i simboli evangelici, i dodici apostoli (fig. 168); due a destra e a sinistra, ciascuno in sei compartimenti, con scene della vita di Cristo: l'Annunciazione, la Natività, la Purificazione, le Nozze di Cana, Gesù alla casa del capitano di Capernaum,

[1] Bibliografia relativa all'altare d'oro:

MONTFAUCON, *Diarium italicum;* KONDAKOFF, op. cit., su *Les émaux byzantins;* ZIMMERMANN, *Oberitalische Plastik in frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig, 1897; L. TRAUBE, *Textgeschichte den Regula Sancti Benedicti (Abhandl. der k. bayer. Ak. III Cl.*, XXI, 1898); W. M. SCHMID, *Zur Geschichte der Karol. Plastik (Repert. für Kunstwiss.*, pag. 196 e segg.); BRAUN, *Le paliotto à Saint-Ambroise de Milan*, 1899; SWARZENSKI, *Die Regensburger Buchmalerei*, Lipsia, 1901.

la Trasfigurazione (fig. 167); la Cacciata dei mercanti dal Tempio, il Miracolo del cieco, la Crocifissione, la Pentecoste, la Resurrezione, l'Ascensione (fig. 169). Questi tre ultimi bassorilievi furono eseguiti alla fine del secolo XVI, per rimediare a un vecchio guasto sofferto dall'altare, forse sin da quando cadde la cupola di Sant'Ambrogio, sin dal 1196 in

Fig. 189 — Roma, San Teodoro. Musaico

cui l'altare fu riconsacrato dall'arcivescovo Oberto da Terzago. Essendo state distrutte le lastre primitive, l'artefice chiamato a sostituirle non seguì più l'ordine antico, e mise l'Ascensione a destra della Crocifissione, là dove probabilmente era la scena consueta delle Marie al sepolcro; e non si attenne, nelle nuove rappresentazioni, alle prische forme iconografiche.

Le parti laterali sono a forma di rettangolo, entro cui sta inscritto un rombo, con entro una croce a gemme e perle, e santi in adorazione e angioli all'intorno (figg. 170 e 174): i santi entro clipei sono distinti dalle scritte, in una parte incise in belle capitali carolingie, con i nomi di Ambrogio, Protasio, Gervasio, Simpliciano; nell'altra con quelli di

Martino vescovo di Tours, Naborre e Nazario, martiri a Roma sotto Diocleziano, Magno vescovo e martire sotto Decio.[1] La faccia posteriore è divisa in tre campi: quello di mezzo si compone delle due portelle delle reliquie, ognuna formata da due medaglioni, con le immagini degli arcangeli Michele e Gabriele, di Sant'Ambrogio che incorona Angilberto e maestro Vuolvinio (fig. 172); gli altri campi di qua e di là delle due portelle sono suddivisi ciascuno in sei parti, con le istorie della vita di Sant'Ambrogio. Si vede il Santo in culla mentre le api gli ronzano attorno, quindi a cavallo che si reca in Liguria e nell'Emilia, e che fugge di galoppo da Milano per non essere eletto vescovo, mentre una voce dall'alto lo invita a far ritorno nella città, dove aveva sedate le contese tra ariani e ortodossi. In seguito il catecumeno è battezzato, ordinato vescovo e celebra la messa. Mentre attende a questa sacra funzione, un chierico gli pone una mano sul dorso come per provare se il Santo è desto: egli si è addormentato, ed è stato trasportato in ispirito a Tours, ove si vede intento a stendere in un sarcofago il beato Martino. Ambrogio predica alle genti e un angiolo lo ispira; presso all'altare, pesta il piede malato d'un gentiluomo e lo risana; in sogno, vede Gesù che gli annuncia la morte vicina; morente, offre il corpo a Dio; morto, gli angioli lo portano in cielo (figg. 171 e 173).

Quest'altare d'oro e d'argento, supposto opera romanica perchè le architetture non assumono forme bizantine, fu messo a riscontro perfino col paliotto della cattedrale di Città di Castello, col quale non ha alcuna artistica affinità. È il frutto di un'arte raffinata, che trae suo pro da' materiali e dalle forme classiche; nella croce della faccia laterale, a sinistra, sono incluse una gemma rovesciata con un Cupido e un'altra, pure capovolta, con una sfinge, una pietra preziosa incisa con una testa alata e infine una con una scritta greca.

---

[1] Invece di Magno si è letto il nome di Materno, e come tale è stato indicato il santo raffigurato nel clipeo.

Fig. 190 — Roma, Santi Nereo e Achilleo. Musaico dell' arco

Continua così il metodo proprio degli orafi dell'età barbarica d'incastonar gemme antiche[1] negli ori e tra gli smalti; e, come nelle miniature carolingie, esempio il libro degli Evangeli di Luigi il Bonario (Biblioteca Nazionale di Parigi, lat. 8850), qui le gemme incise e i cammei formano ancora parte della decorazione. E le forme classiche, non ancora svanite, si vedono su quest'altare: gli arcangeli, gli angioli, i beati, Ambrogio prima d'esser vescovo, il gentiluomo a cui pesta il piede malato, gli uomini a' quali predica, tengono ancora la clamide agganciata a una spalla; il destriero su cui Ambrogio cavalca, che pare studiato dai bronzi antichi; gli altari parallelepipedi crocesegnati, con corone votive pendenti al disopra; le predelle gemmate e la coltre della salma d'Ambrogio a cerchi od *oculi;* gli ornati a semplici girari o volute, da cui nascono altre volute; il battesimo per immersione del Santo, sulla cui testa si versa acqua per mezzo d'un'anfora; San Martino che cala fasciato nella tomba: sono tutte forme che dimostrano la tradizione dell'antico ancora viva. Che siano poi dell'età carolingia parrà evidente quando si mettano a riscontro con miniature contemporanee, con quelle specialmente della scuola di Corbie, le figure piegate, scavezze, con i tronchi abbassati, chini, cadenti sulle gambe. Si è detto che le composizioni paiono di mano diversa, che nelle parti laterali e in quelle posteriori mostrano la mano di uno stesso artista, e nel davanti invece d'un artista anteriore e meno progredito. Eppure tutte sono uscite dalla bottega di Vuolvinio: le figure sono tutte lunghe del pari e con piccola testa, e le teste sono tutte acconciate al modo medesimo, benchè nella faccia anteriore dell'altare appaiano ammaccate, compresse, guaste, come se un gran peso, cadendovi sopra, ne avesse sciupato la forma. Probabilmente al cadere della cupola di Sant'Ambrogio, nel 1196, la parte anteriore dell'al-

[1] Di frequente si veggono le gemme antiche, con soggetti mitologici, incastonate a rovescio, secondo un principio che dovette essere accetto agli artisti, allorquando quelle gemme entrarono a far parte della decorazione di oggetti sacri.

Fig. 191 — Roma, Santa Maria della Navicella.

tare, che è quella dove sono delle laminette aggiunte alla fine del Cinquecento, subì i danni più gravi. Nello stile è tutta simile al resto; e Gesù che guarisce il cieco nato può fare riscontro a Sant'Ambrogio che incorona Angilberto.

Vero è che nella faccia davanti le teste sono più piccole, lunghe, scarne e vecchie, pure essendo il loro trattamento uguale sulle altre facce, specialmente sulle laterali; nella posteriore le figure sono più semplici e piene, anche perchè meglio conservate, e le pieghe sono meno complesse e meno frastagliate ne' contorni, mentre nelle laterali si rivedono in parte identiche alle altre della faccia anteriore, sì negli angioli come ne' beati che attorniano la croce. Le istorie di Sant'Ambrogio, che formano la parte più espressiva delle composizioni, hanno bellezze maggiori, come se in esse l'artefice abbia raccolto tutta l'arte sua; il movimento di Ambrogio che si volge alla voce di Dio, stando sul corsiere; il chierico che, non ascoltando più la voce del Santo celebrante la messa, gli si avvicina stupito, e lo tocca; l'angiolo che gl'ispira l'eloquenza; la sua salma che si disegna sotto le coltri con le braccia distese, sono mirabili saggi d'un'arte che traeva ancora la sua forza dalla tradizione romana. Piccole sono le teste, con i capelli formanti come una parrucca; arcuate le sopracciglia, il naso è diritto, appuntito il mento; tondeggianti le braccia, arcuate le gambe con pieghe che s'insenano tra esse. I particolari del costume sono resi con diligenza: Vuolvinio appare con le maniche ch'escon fuori da un giubbone d'artefice; il facchino che versa l'acqua d'un'anfora sul capo d'Ambrogio ha le maniche della giubba rimboccate; i cavalieri hanno le clamidi agganciate; i vescovi portano il pallio e le stole a Y; sulla predella riposta sotto il letto d'Ambrogio son collocate le scarpe; la coltre della salma è ornata di *oculi*. Le piante dai lunghi cauli curvati hanno foglie in maggior numero nelle facce laterali; e le architetture sono più complicate e varie nella faccia anteriore, dove le figure si disegnano sotto loggiati o portici, innanzi a case, e una volta anche

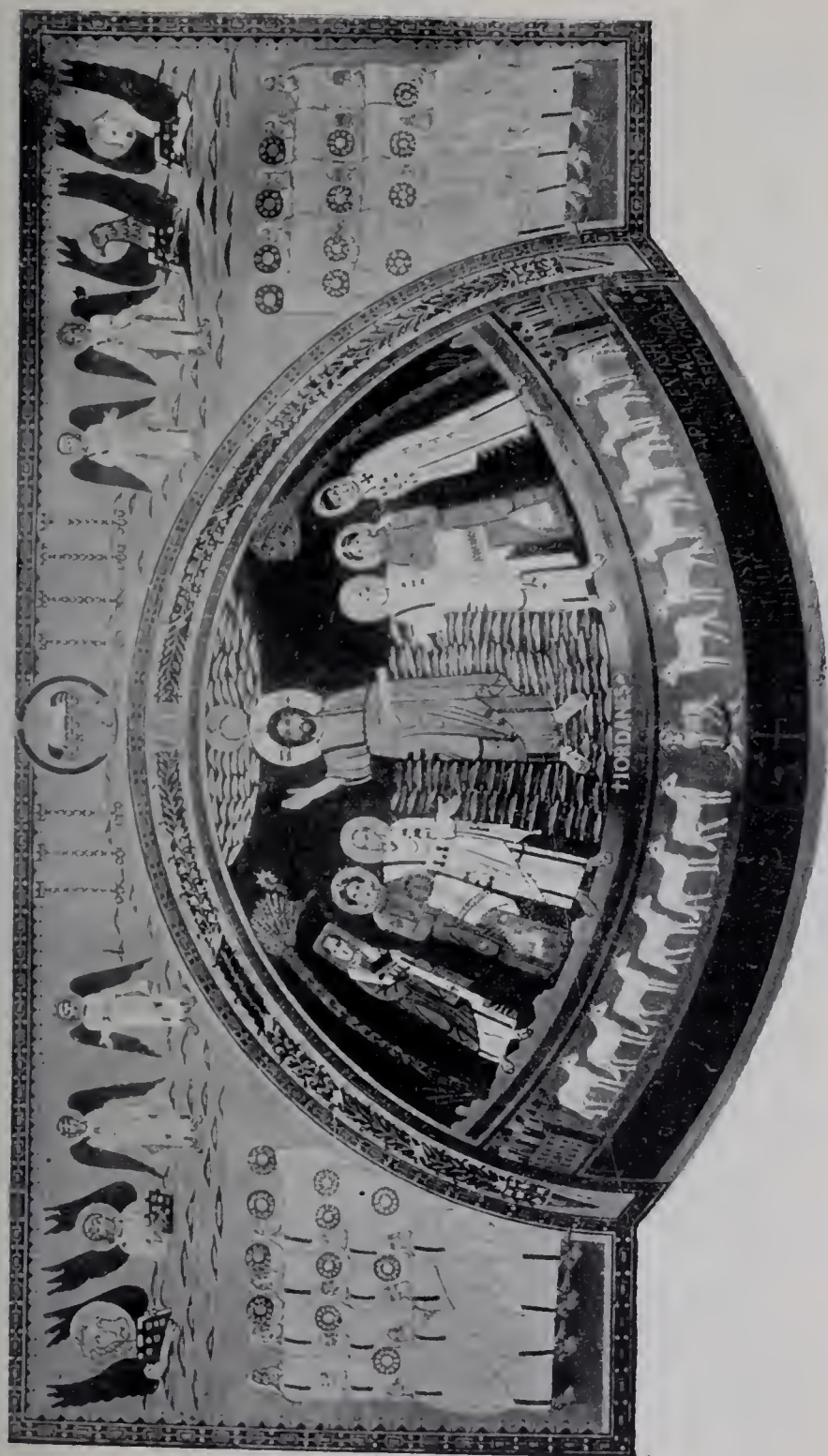



Fig. 192 — Roma, Santa Prassede. Musaico dell'abside

davanti a una capanna contesta di rami, come erano le case all'età carolingia, capanne di quercia e d'abete. Nella faccia anteriore le figure si dispongono in piani diversi, nella posteriore su d'uno stesso piano; in quella il terreno si disegna talvolta come a cumuli di sassi, in questa appena con qualche leggera convessità.

Gli smalti applicati nei cavi del metallo richiamano quelli dell'età barbarica essenzialmente decorativi, con reminiscenze orientali; formano, come nelle riquadrature miniate dell'evangilario di Carlo Magno (Biblioteca Naz. di Parigi, lat. nuovo acquisto, 1203), croci, dadi e file di campanelle, di fiori di giglio, di dischetti, di bifogli, sopra un fondo verde-smeraldo trasparente. È la prima grand'opera smaltata che s'incontra proprio nel tempo in cui gli smalti davan nuova ricchezza ai ciborî, ai vasi sacri, a tutta la suppellettile ecclesiastica. Si sa che l'abate Isulfo VIII, al principio del secolo IX, collocò sull'altare di San Benedetto a Montecassino un ciborio d'argento: «illudque auro simul et smaltis partim exornans»;[1] e si sa pure di altre molte opere splendenti per i colori di smalto, nelle corti regali e nelle basiliche.[2] L'altare di Sant'Ambrogio resta a testimoniare della bellezza nuova; e a torto si vorrebbe riportare alla fine dell'XI e anche del XII secolo, non considerando la particolare testimonianza delle rappresentazioni, il senso delle iscrizioni carolingie, il carattere delle epigrafi, lo stile dei bassorilievi, tanto differenti da quelli a cui si vorrebbero comparare[3] e tanto affini invece alle più belle miniature carolingie e alla coperta d'avorio del salterio di Carlo il Calvo.

Un'opera comparabile all'altare di Sant'Ambrogio è la coperta d'evangilario della chiesa arcipretale di Chiavenna,[4]

---

[1] LEO OSTIENSIS, *Chronicon Sancti Monasterii Cassinensis*, Lutetiae Parisiorum, 1668.

[2] Cfr. KONDAKOFF, op. cit.

[3] Ci sembra inutile qui, seguendo il Kondakoff, di compararli con il paliotto d'avorio di Salerno e con i resti dell'ambone di Santa Restituta a Napoli, assolutamente dissimili, come si vedrà dalle riproduzioni di que' monumenti.

[4] Nel 1900, al British Museum di Londra, nell'esposizione di oggetti del tempo di Alfredo il Grande, eravi un medaglione con ornati a filigrana, smalti, perle e medaglioncini

in lamina aurea (fig. 175), con rilievi a sbalzo, disposti nei quattro spazi lasciati vuoti dai bracci della croce, i quali sono adorni di smalti a incastro, musaici, borchie di filigrana con gemme. E lungo i lati stanno altri smalti e dischi filigranati che richiamano, come il resto, l'arte dell'altare ambrosiano. Si è osservato che il metodo d'incastonare le pietre in alveoli a traforo, i quali lasciano penetrar la luce, sia d'epoca tarda,

Fig. 193 — Roma, Santa Cecilia. Musaico dell'abside

dell'XI e XII, non del secolo IX a cui si assegnano e l'altare e la coperta d'evangilario. Eppure la coperta del codice carolingio della Nazionale di Parigi (lat. 9388), intorno all'avorio con le scene della Passione del Cristo, reca gemme

di smalto traslucido, che può bene essere messo a confronto con l'altare di Sant'Ambrogio e la coperta di Chiavenna. Proveniva dalla *Towncley Collection* ed era stato trovato in Iscozia.

e perle incastonate su tondi di filigrana rialzati dal piano per mezzo di lastre a cerchietti e ad arcatine.

A Milano si conserva pure una croce, dono di Ludovico il Pio alla chiesa di Sant'Ambrogio, passata poi a' monaci di Chiaravalle, e infine, nel tesoro del tempio di Santa Maria presso San Celso. Da una parte (fig. 176), più conservata dell'altra, Gesù è nella gloria tra angioli e santi, un tetramorfo, Maria e Giovanni; nel disco più alto si vede l'Agnello, nel basso il Cristo datore della legge, quindi un re e una regina, ritenuti Lotario e Ermengarda, oranti. Nell'altra parte si son volute identificare due figure coronate, in atto di preghiera, con Ludovico il Pio e la sua seconda moglie Giuditta, e il busto di fanciullo, pure coronato, che sta sotto, con Pipino re dell'Aquitania. La croce è stata tuttavia tanto rilavorata da non poter essere indicata come uno schietto saggio dell'arte carolingia. Notiamo però che le gemme greche di cui è adorna mostrano la tendenza a raccogliere i materiali dell'antichità e di congiungerli al nuovo, come già fecero i barbari nelle loro fibule gemmate. Un esempio importantissimo del profitto che si traeva dall'antico si ha nella patena in serpentino con otto pesci d'oro incrostati, che portava la coppa detta de' Tolomei, già magnifica per le incrostature di cui fu privata, ornamento precipuo dell'abbazia di Saint-Denis. La sottocoppa, ora nel Museo del Louvre (fig. 177), fu ornata d'una fascia circolare d'oro, che si fregia di zaffiri, smeraldi, ametiste e perle, separati da fiori, foglie e cuori di granati montati in oro. Fu dono di un imperatore carolingio all'abbazia di Saint-Denis, come ne fa fede l'iscrizione sul piede della coppa, spoglia della sua ricchezza:

Hoc vas Christe tibi mente dicavit
Tertius in Francos regimine Karlus.

oltre queste opere d'oreficeria sono generalmente attribuite all'arte carolingia la statuetta equestre di Carlo Magno esistente a Parigi; la copertina del *Codex aureus* di Sant'Emmeran,

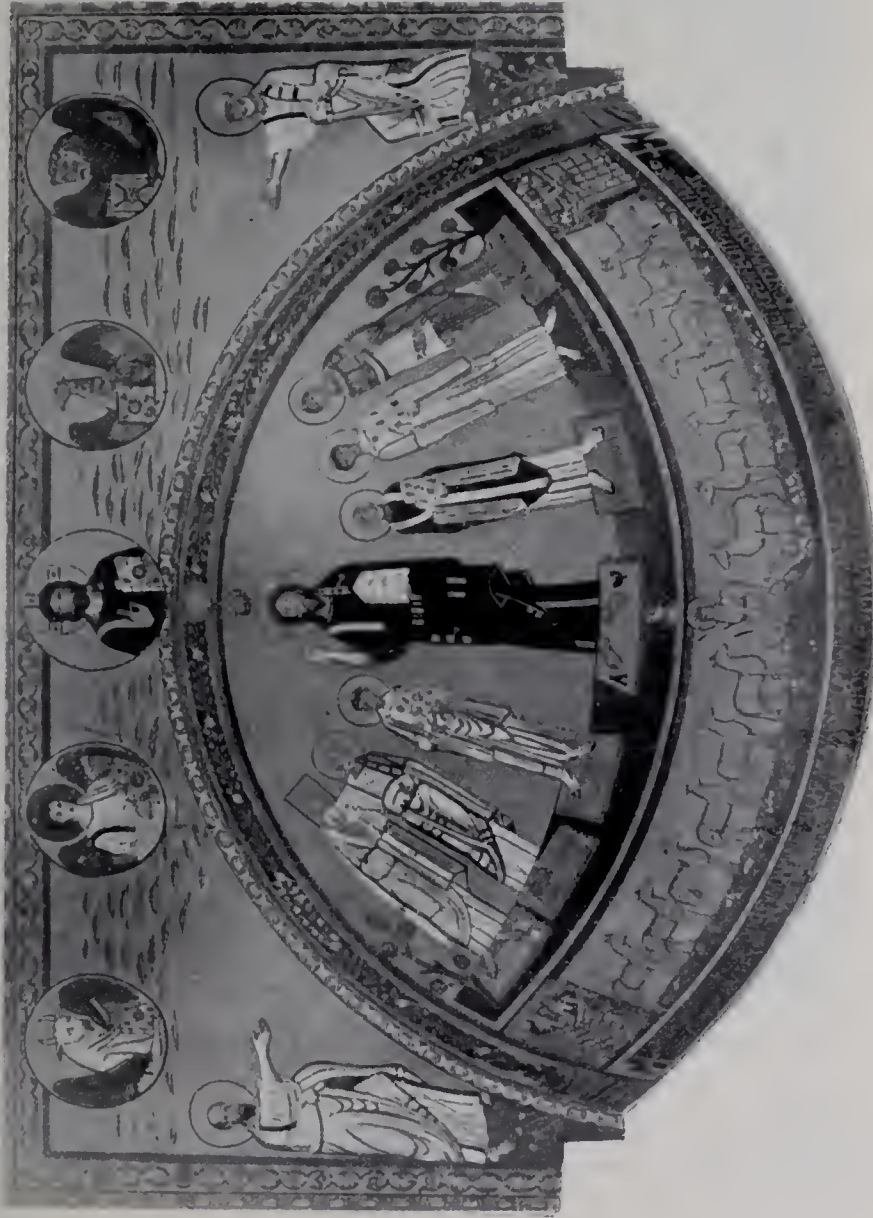



Fig. 194 — Roma, San Marco. Musaico dell'abside

nella Biblioteca di Monaco, che ricopre l'evangilario scritto da Berengario e Lotario per Carlo il Calvo; e l'altare, che Arnolfo imperatore donò alla badia di Sant'Emmeran insieme con quel codice (a. 893), e che pure trovasi a Monaco nella cappella reale.

* * *

Dallo scorcio del secolo sesto al Mille la pittura lascia poche tracce e incomplete, incerti ricordi d'artisti: tra questi, Ariberto o Aurisperto di Lucca, fiorito nel secolo VIII, ed Eriberto da Verona, nel IX. A Napoli il console Antimo fece dipingere la chiesa da lui dedicata a San Paolo; [1] a Montecassino l'abate Potto, eretta una chiesa a San Michele, la ornò di pitture e di carmi inscritti; [2] a Wiremouth, Biscop abate, acquistati quadri in Italia, li esponeva entro le sue tre chiese, sulle pareti ad oriente, a mezzogiorno e a settentrione; [3] a Gravedona nell'823, secondo il racconto di Aimone, la rappresentazione figurata de' Re Magi, nell'aula battesimale, fu illuminata da prodigiosa luce, così da sembrare eseguita da poco.

Anche prima del periodo carolingio la pittura dovette dar segni di vita. Leggesi invero delle pitture con le gesta dei Longobardi nel palazzo di Teodolinda, come pure del ritratto di Gregorio Magno dipinto nel monastero del Celio sopra un disco di gesso, con l'Evangelio nella sinistra e benedicente con la destra la fronte, bella e spaziosa, con due brevi ciuffi di capelli neri, gli occhi piccoli, ma sereni, aperti e attenti, col naso aquilino, il mento sporgente, le carni brune, senza il pallore che più tardi attristò il volto del pontefice. Così ci vien descritto. Accosto alla sua immagine eran quelle de' suoi

---

[1] JOHAN. DIAC., *Chron. episc. Neap. eccl.* (in MURATORI, *Script. rerum ital.*, t. I, parte II, pag. 312).

[2] LEO OST., *Chron. Cassin.*, libro I, cap. X (in ID., t. IV, pag. 275).

[3] BEDA, *Hist. abbat. Wiremouth.*, lib. I, pag. 28, 30 e 36.

genitori, Gordiano e Silvia, come si vede in una stampa del 1597 e nella riproduzione a colori esistente a San Saba, in Roma.[1]

Fig. 195 — Roma, Santa Prassede. Cappella di San Zenone

Gli scavi nel *Sancta Sanctorum* al Laterano, e precisamente sotto i gradini della Scala Santa, hanno messo in luce

[1] Johannes Diaconus, *Vita S. Gregorii Magni*, lib. IV, cap. 83 e 84; Wüscher-Becchi, *Sulla ricostruzione di tre dipinti descritti da Giovanni Diacono ed esistenti al suo tempo* (sec. IX) *nel convento ad Clivum Scauri*, nel *Nuovo Bollettino d'archeologia cristiana*, Roma, 1900.

tre sale corrispondenti all'oratorio di San Gregorio il Grande; ma un solo affresco trovato sotto la cappella del *Sancta Sanctorum* risale al sesto secolo, e sembra rappresentare Sant'Agostino: esso adornò l'antico *scrinium sanctum lateranense*, la prima biblioteca del palazzo, deposito degli archivi pontificali e sede della *schola notariorum*. Sopra il distico:

> *Diversi diversa patres s[ed hic] omnia dixit*
> *Romano eloqu[io] mystica[s] sensa tonans*,

sta il mistico dottore della Chiesa, che scrisse di cose umane e divine, che tonò in « romano eloquio », Sant'Agostino, senza nimbo nè paludamenti episcopali, avvolto nella toga classica segnata dal *clavus* purpureo su una spalla, a mo' di quella degli apostoli nelle pitture delle catacombe. È seduto sopra un seggio a piedi curvi, con bracciali e dossale terminato a forma di giogo da buoi, e sta innanzi a un leggío su cui è posto un libro aperto, al quale il santo dottore avvicina la destra, mentre stringe un rotulo nella sinistra. È ancora l'arte romana delle catacombe che a questa figura dà un'impronta di grandezza e di forza. [1]

Altri frammenti d'affreschi trovansi nelle catacombe di Santa Generosa [2] e di San Ponziano; [3] altri a Maiori (secolo VIII), citati dal Salazar, a San Saba in Roma (secolo VIII),[4]

---

[1] PH. LAUER, *Les fouilles du « Sancta Sanctorum » au Latran* (*Mélanges d'archéologie et d'histoire. École française de Rome*, XX, 3-4, aprile-luglio 1900).

[2] Intorno a queste cfr. il DE ROSSI, *Le Catacombe*, III. A Santa Generosa è l'immagine del Redentore, tra i Santi Simplicio, Viatrice, Rufiniano, Faustino. L'affresco, oggi guasto, è del secolo VII.

[3] Questi sono descritti da CROWE e CAVALCASELLE (*Storia della pittura in Italia*, I, Firenze, 1896). Gli affreschi di San Ponziano saranno prossimamente pubblicati nell'opera del Wilpert sulle pitture delle catacombe.

[4] Intendiamo quegli avanzi delle figure di santi, che il padre Grisar ascrive alla seconda metà del V o al principio del VI secolo (cfr. *San Saba sull'Aventino*, nella *Civiltà cattolica*, II, 1901, pag. 599), decorazione dell'abside e delle pareti laterali dell'oratorio di Santa Silvia, scoperto sotto la chiesa di San Saba. « Esse sono — dice il padre Grisar — tra le migliori opere che l'arte cristiana ci abbia tramandate, al cadere del dominio romano ». Osservando quei resti delle teste nimbate, specialmente le meglio conservate, con una tinta leggermente violetta nelle carni dei volti, e con una certa stilizzazione nel contorno, nei segni degli occhi molto aperti, nel lungo naso e nel taglio del mento, ci siamo persuasi che solo abbiano qualche riscontro con opere del secolo VIII: vi è in essi la larghezza che ricorda il tipo romano, ma il disegno è divenuto sistematico. Non parliamo

una Madonna col Bambino tra due sante, a Subiaco (secolo IX); i disegni delle pitture in Santa Cecilia di Roma conservatici

Fig. 196 — Roma, Santa Prassede. Cappella di San Zenone

dal d'Agincourt, certo del tempo di Pasquale I;[1] una Madonna col divin Bambino tra due sante, nel sotterraneo dei

qui delle pitture rappresentanti Cristo sul mare che stende la mano a San Pietro, o che guarisce il paralitico calato giù dal tetto, nè del bellissimo frammento d'una testa di Cristo, perchè non appartengono, come suppone il Grisar, all'VIII o al IX secolo, bensì al periodo che va dal X all'XI secolo.

[1] Il D'Agincourt (*Storia*, ecc., IV, pag. 309, Prato, 1827, e tav. LXXXIV) attribuisce queste pitture all'XI secolo.

Santi Cosma e Damiano; la Vergine in cattedra tra due sante incoronate e gemmate, a San Silvestro in San Martino ai Monti; ed altri ancora si potrebbero citare, in gran parte a prova della continuazione della tradizione romana nella pittura medievale; e più di tutto, se l'umidità e la luce e gli uomini non li avessero in gran parte distrutti, potremmo studiare quelli delle antiche chiese cristiane del Foro Romano, specialmente i numerosi affreschi di vario tempo, scoperti sotto l'abbattuta chiesa di Santa Maria Liberatrice, là dove sorgeva, tutta variopinta, dentro le altissime mura delle costruzioni imperiali, Santa Maria Antiqua.[1] Questa chiesa, che Giovanni VII (705-707) ornò di amboni, che Leone IV (847-855) rinnovò, e Nicola I (858-867) rivestì di pitture, ancora, non ostante lo stato rovinoso in cui queste e tutte le altre si trovano, è il maggior monumento pittorico dell'alto medio evo. Accanto ad essa, tra il tempio delle Vestali e quello di Castore e Polluce, s'apriva una cappella che ancora mostra nell'abside lunghe serie di giovani ignudi sino alla cintola, con teste forti, romane, segnate a tratti scuri, sul fondo uniforme; essi stanno immersi con le gambe abbronzate nell'acqua cilestrina, e uno solo tra i tanti esce dallo stagno e monta dentro una grotta dalla quale sporgono due guardie. Quei giovani sono i quaranta soldati gettati ignudi tutta una notte dal governatore di Sebaste in uno stagno freddissimo, e tentati ad uscirne per rivivere nel bagno caldo che il governatore stesso aveva là daccanto apprestato per tutti coloro che non avessero tenuto fermo nella fede cristiana.

Narra la pia leggenda che uno dei soldati esposti a quel tormento e invitati al refrigerio, uscì dall'acqua ghiaccia ed entrò nel bagno, ma subito cadde morto, mentre gli angioli scesi dal cielo davan corone ai forti vittoriosi del male; così

---

[1] V. FEDERICI, *Santa Maria Antiqua e gli ultimi scavi del Foro Romano* (*Archivio della Società romana di Storia patria*, XXIII); VALERI, *I monumenti cristiani del Foro Romano* (*Rivista d'Italia*, 15 dicembre 1900); PADRE LUGANO, *Santa Maria Antiqua e le origini di Santa Maria Nova*, Roma, 1900; MARUCCHI, *La chiesa di Santa Maria Antiqua al Foro Romano* (*Nuovo Bollettino d'archeologia cristiana*, 1900).

che una delle guardie delle vittime, sorpreso a quella vista e convertito alla fede, volle con essi la morte e la gloria nelle acque. Ai quaranta martiri dell'imperatore Licinio e del governatore Agricola, così Roma al secolo VI dedicava un sacrario nell'antico Foro; l'arte era rozza, ma non senza

Fig. 197 — Roma, Santa Prassede. Cappella di San Zenone

vigore; impotente a rendere il trionfo delle vittime, ma abile ancora a dare de' ritratti pur con fuggevoli segni. Sull'affresco dei santi martiri in tempo posteriore fu eseguito un fregio

dai colori vivacissimi, e, sulla parete di fondo, sul bianco, furono colorite grossamente ghirlande con entro croci adorne di catenelle, delle lettere Α e Ω, anche d'una testa di Cristo, e intorno un agnello e due pavoni. Sulla parete a sinistra dell'oratorio si scorge un affresco di tempo posteriore, ben diverso da quello col Cristo che porge corone a' suoi eletti; e qua e là altri frammenti pittorici, tra i quali de' medaglioni con teste di santi.

Nella vicina chiesa di Santa Maria Antiqua continua la visione dell'arte pittorica nei primi secoli del medio evo. Nel fondo della navata sinistra s'apre una cappella, frescata nelle quattro pareti al tempo di papa Zaccaria (741-752), che vi è figurato col nimbo quadrato, segno della sua esistenza in vita. Nella parete di fondo della cappella è dipinta la Crocifissione (fig. 178), in alto, in un incasso rettangolare, fiancheggiato da alberi di palma coi tronchi a globi tangenti, così come son quelli negli stipiti della porta. E nella stessa parete, in cui s'affonda l'immagine del Crocifisso, restano i frammenti della Vergine con il Bambino nel mezzo, dei Santi Pietro e Paolo ai lati, e quindi, a sinistra, Santa Giulitta con una corona nella destra velata, e il papa Zaccaria col nimbo rettangolare, e, a destra, San Quirico e Teodoto, zio di Adriano I, che offre il modello della cappella alla Vergine. Sul capo di Teodoto, primo tra i cittadini aventi l'ufficio di difensori dei poveri e delle chiese, leggesi la scritta:

> † [T]HEODOTVS PRIM(*icer*)O DEFENSORVM | ET D[ISPEN]SATORE S[AN]C[T]E D[E]I | GE[NITRI]CIS SENPERQVE | BIRGO MAR[I]A QVE APPELATVR | ANTIQA.

Teodoto che offre il modello della cappella alla Vergine, riappare, col nimbo quadrato, con un cero tra le mani, nella parete a destra, con la sua famiglia, la moglie e due fanciulli, presso alla cattedra della Divina; e inoltre, nel muro a destra, vicino all'ingresso, pure con lo stesso nimbo e con due ceri, prostrato innanzi a Santa Giulitta e a San Quirico, cui dedicò

la cappella. La leggenda del martirio dei due santi si svolge entro scompartimenti, come in tanti cartelloni, sei nel muro di sinistra, tre a destra. La prima storia, quasi del tutto

Fig. 198 — Dublino, Trinity College. Libro di Kells

cancellata, rappresenta la madre e il figlio martiri innanzi ad Alessandro, governatore di Tarso nella Cilicia, dove eransi rifugiati per sfuggire alla persecuzione. La seconda, pure

assai guasta, figurava quel governatore che accarezza Quirico, il quale lo graffia in viso, gridando: Io son cristiano! La terza scena è quasi distrutta; la quarta ci mostra il fanciullo martire tenuto in braccio da un soldato, mentre il governatore ordina di frustarlo; nella quinta San Quirico, dopo che gli è stata strappata la lingua, parla al preside; nella sesta vediamo Giulitta e suo figlio in carcere. Le tre storie del muro a destra rappresentano i due santi nella *sartagine* (padella), mentre appare ad essi il Cristo; Quirico sotto gli aculei, e quindi lanciato giù dal tribunale per le mani del preside crudele. Questi affreschi sono una rivelazione della potenza conservata dalla pittura nel secolo VIII, animata e soccorsa dalla bizantina, e ci offre il miglior saggio delle sue forme durante l'infierire delle persecuzioni iconoclaste. Non tutti gli affreschi sono di una mano, e si distinguono dagli altri per i colori chiari e meglio fusi, per un disegno alquanto più rigido, quelli del muro a sinistra dell'ingresso, dove sono dipinti quattro santi con ampie tuniche, con la croce e la corona nelle mani velate. Nel resto i colori sono più intensi, i contorni più forti e il rosso vivo delle carni contrasta con le ombre verdognole; ma tutto fu eseguito nel tempo stesso, secondo i voleri del primicerio Teodoto, che subito all'entrata, e a destra e nel fondo, si vede in atto di presentare i suoi voti e di porre la sua famiglia sotto la protezione della Vergine. Uno dei suoi figli, la bambinetta, benchè in parte il suo ritratto sia distrutto, vedesi disegnata gentilmente, ornata di una collanina, con un fiore in mano, vezzeggiata dall'arte. Su tutta la cappella domina l'immagine del Crocifisso (fig. 178), col colobio d'un turchino metallico su cui dal cielo oscurato il sole e la luna dardeggiano l'ultima luce: il Cristo, vivo sulla croce, china la testa vigorosa verso la Madre che si reca il manto al volto piangente. Sta ritto di fronte a lei l'evangelista Giovanni; e in un secondo piano, ai lati della croce, s'avanza Longino e il portaspugna appresta la spugna del fiele. Dietro a Maria s'innalza la montagna, rossa, perchè dalla parte ove

nel cielo splende il sole, e dietro a Giovanni quella verde, perchè sottoposta alla luna.

Nelle altre parti di Santa Maria Antiqua non si scorgono più gli affreschi uniti da uno stesso concetto, bensì un

Fig. 199 — Londra. British Museum. Vangelo di Lindisfarne

sovraccaricarsi di strati colorati e di forme diverse; sotto una decorazione fan capolino teste largamente dipinte, e sotto

queste girano nimbi di santi, e i frammenti soverchiano i frammenti: è tutto un gran libro stracciato degli annali della storia pittorica medievale.

Osservando gli strati degl'intonachi a destra sul muro di fondo, ove l'abside s'interna, se ne scorge un primo inferiore col frammento della Vergine col Bambino e di uno dei Re Magi: la Vergine con ricca corona di perle, su cattedra gemmata, corrispondente alla Madonna in musaico del tempo di Giovanni VII (705-707); poi un secondo strato in basso, con santi nimbati, che tengono grandi cartelle scritte a caratteri neri, e richiamano gli affreschi dell'abside con il Cristo colossale tra due tetramorfi e avente ai piedi il papa Paolo I (757-767) col nimbo quadrato. Questi affreschi sono quasi affatto cancellati, anche perchè finiti con tinte a tempera; ma nella navata a sinistra se ne hanno altri che appartengono circa al medesimo tempo, e cioè le istorie di Giuseppe e la fila sottoposta di santi ai lati del Salvatore, e nell'atrio della chiesa la testa di Sant'Abbaciro in una nicchia. Tutte queste pitture, eseguite al principio della seconda metà del secolo VIII, ci servono a graduare la differenza tra l'arte della cappella di Teodoto e la loro. I santi padri della Chiesa greca e latina che circondano il Redentore, tutti di fronte, forti, imponenti, con occhi sbarrati, con le teste nimbate di giallo, che spiccano sul fondo rosso, sono ben lontani dall'arte raffinata della cappella, sì per le proporzioni come per la ricerca dei particolari della forma; e peggio anche ci appaiono le istorie della vita di Giuseppe ebreo, con teste tonde e grosse, con i lineamenti segnati di rosso e di qualche lume bianco; vedasi specialmente la scena di Giuseppe condotto in carcere (fig. 179).

Il terzo strato degl'intonachi a destra, sul muro di fondo, ci rivela un'arte bellissima e grande in due teste fiorenti, che richiamano le miniature del codice Vaticano Regina 1, l'arte bizantina giunta all'apice della sua forza intorno al Mille, e della quale si hanno altre rivelazioni in Santa Maria Antiqua,

tanto nel Redentore tra la divina Madre, *Théokotos*, e il Precursore o *Prodromo*, quanto nel frammento del Redentore che nel nimbo tende la mano al padre Adamo. E sopra

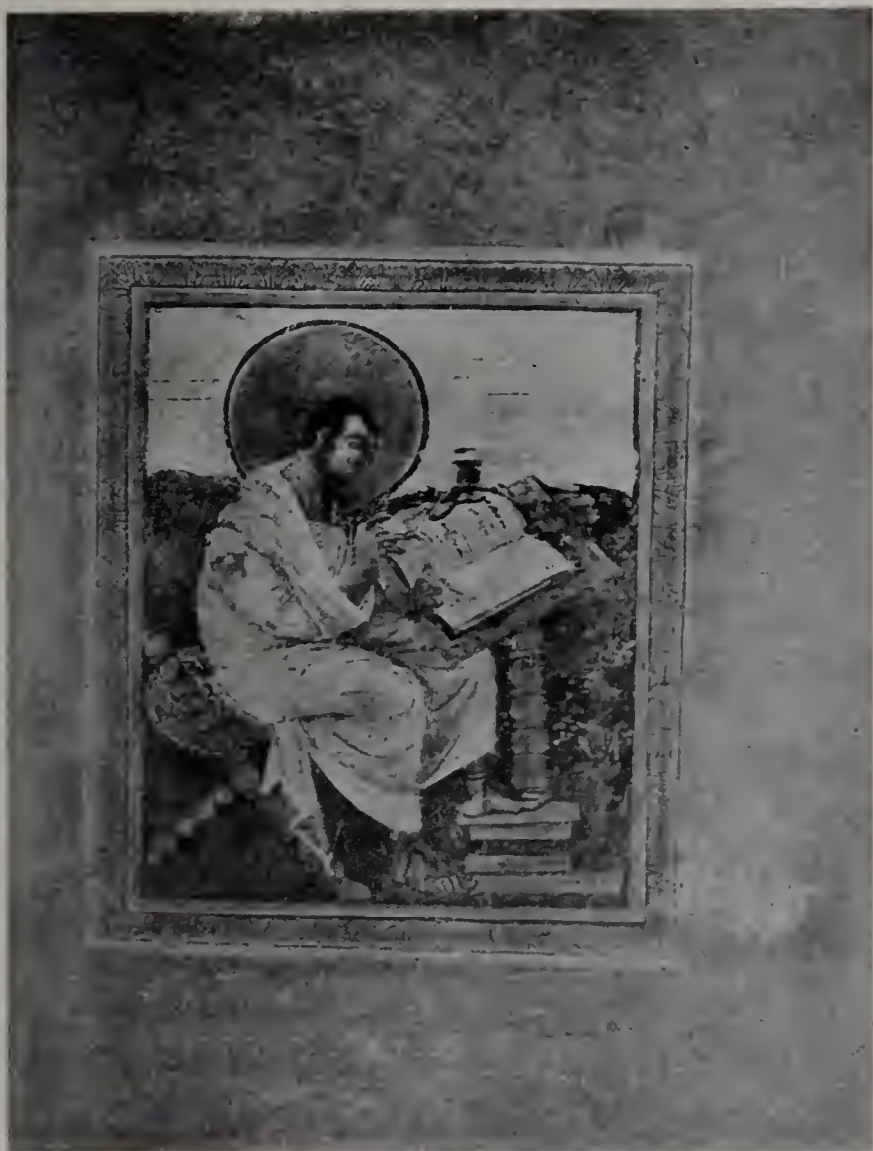



Fig. 200 — Vienna, Schatzkammer. Evangilario di Carlo Magno

quello strato delle meraviglie ve n'è un quarto della fine dell'XI o del principio del XII secolo, a cui appartengono

la grande decorazione, chiaroscurata fortemente, del Crocifisso, di carattere bizantino, sul muro di fondo, i molti santi entro clipei (es. fig. 180), le bellissime scene dell'andata al Calvario e dell'Adorazione de' Magi, ecc.

Ma di queste e d'altre pitture della stessa chiesa diremo particolarmente in seguito: vediamo ora negli affreschi della basilica inferiore di San Clemente, in Roma, e in quelli di San Vincenzo al Volturno, la permanenza delle antiche forme indigene.

Nella basilica sotterranea di San Clemente vedesi in una nicchia la Vergine acconciata come quella del musaico di Giovanni VII, al cui tempo in circa dovrebbe appartenere. Essa tiene sulle ginocchia il Bambino, che stringe nella sinistra un rotulo. Sopra la nicchia è il Cristo giovanile entro un tondo; ai lati, due Sante col diadema ornato al sommo da una crocetta lucente, e due frammenti di sacre storie che ancora richiamano gli affreschi delle catacombe e continuano la tradizione antica. Più tardi, nella stessa basilica sotterranea, il papa Leone IV (847-855) fece dipingere l'Ascensione: a destra e a sinistra degli apostoli che alzano al cielo le mani, o piangono, o si curvano presi da sbigottimento, ergonsi Leone IV e San Vito vescovo di Vienna, in sacri paludamenti, formando come quinte alla scena; il Cristo s'innalza al cielo, a guisa di simulacro entro un'aureola azzurra, oppure a mo' di un antico clipeo, trasportato dagli angioli. Affinchè tale pittura splendesse con decoro tra le altre, così dice l'iscrizione appostavi, prete Leone si studiò di comporla. Invero il buon volere del Papa è espresso dalla potenza drammatica delle figure. La Vergine che solleva le braccia, come se fossero ali che la trasportino in alto, e gli apostoli vestiti alla romana e grandiosi, in atteggiamenti variati ed espressivi, in una rappresentazione singolare per quel tempo, ricevono riverberi dell'arte pagana evocata da Leone IV, fondatore della città Leonina: il fuoco delle tradizioni antiche scoppietta faville fuor dalla cenere.

Il Roller [1] ed altri videro soltanto i secchi contorni dell'affresco, mentre i segni di terra rossa e verde che lo prepararono, ora rimasti senza i piani del colore tra essi distesi, delineano tuttavia con sicurezza il movimento delle figure e rendono fermamente i caratteri della testa di papa Leone IV entro un nimbo rettangolare, simbolo del tempo limitato.

Fig. 201 — Bamberga, Biblioteca. Bibbia miniata

indicante come il papa fosse ancora in vita. La simmetria dei due gruppi è rigorosa, senza che si riduca però in un'identità materiale, ossia senza che il gruppo di destra sia la ripetizione a rovescio di quello di sinistra, e mentre i moti delle figure si corrispondono, la loro espressione differisce: a manca si vede un apostolo che si copre per dolore la faccia; a destra, l'altro che gli fa riscontro, si porta la mano alla bocca in segno di rispetto.

A San Vincenzo al Volturno, là dove sorse un monastero

[1] ROLLER, *Les catacombes de Rome*, II, 354 e seg., Paris; MULLOOLY, *S. Clement a. his basilica*, Roma, 1869; ROLLER, *Saint-Clément de Rome*, Paris, Didier, 1873.

benedettino che dal 793 all'818 ebbe per abate Giosuè, cognato di Ludovico il Pio, si conserva una cappellina a forma di croce greca, tutta rivestita di pitture, fatte eseguire da Epifanio, abate dall'826 all'843, il quale si vede col nimbo quadrato ginocchioni ai piedi del Crocifisso. [1] Esse hanno grande importanza, essendo un gran segno della tradizione nostrana nell'arte benedettina, di quell'arte che parve « quasi singolare e antichissima », [2] e senza riscontro con le opere più note del medio evo italiano; mentre è la riproduzione di forme vissute tra noi prima che le arti romaniche venissero a riflettere e a distinguere chiaramente i caratteri delle regioni e delle razze. Il pittore benedettino al più prese dai bizantini la materia iconografica, ma adoperò una maniera sua propria nelle forme e nel colorire: nelle forme, facendo piccoli occhi assonnati, mani nervose, svolazzi dei panni; nel colorire, seguendo la maniera della Madonna di San Clemente e delle pitture della cappella di San Quirico a Santa Maria Antiqua in Roma, con ombre verdi, color rosso diffuso, ecc. Sul muro a sinistra dell'ingresso e di fronte si vedono sei sante in ricco costume, nimbate, diademate, con le tuniche orlate di gemme, una crocetta nella destra e una corona adorna di perle e di gemme nella sinistra coperta dal manto o dal velo trasparente. Nell'abside stanno cinque angioli in atto di tenere il globo crocesegnato, col manto agganciato alla spalla destra, gravati da grandi ali robuste aperte, a penne variopinte. Nelle pareti del braccio lungo della croce è rappresentato il martirio di San Lorenzo: il santo è steso ignudo sulla graticola, e vi è costretto dai forcali di ferro che i manigoldi gli figgono a gran forza nella viva carne, secondo gli ordini del preside che li incita a martoriare il diacono, mentre un angiolo piomba dal cielo per recarne l'anima, ostia consacrata, a Dio. Presso

---

[1] PISCICELLI, *Pitture cristiane del IX secolo: Badia di San Vincenzo al Volturno*, Montecassino, 1896; BERTAUX, *Gli affreschi di San Vincenzo al Volturno e la prima scuola di artefici benedettini nel IX secolo* (*Rassegna abruzzese di storia ed arte*, diretta da G. Pansa e P. Piccirilli, Casalbordino, 1900).

[2] BERTAUX, op. cit.

questa scena vedesi solo in parte l'altra del martirio di Santo Stefano: due lapidatori con un sasso levato contro le vittima che agita in alto la mano destra con aperte dita. Di fronte alle due scene di morte, in una nicchia, il Cristo benedicente tra i due Santi Lorenzo e Stefano; e appresso, a un lato della nicchia, le pie donne al sepolcro, e dall'altro lato la Crocifissione. Quivi il Cristo sembra avere il corpo in abbandono sulla croce, e Maria e Giovanni, che stanno ai lati, in un'espressione viva di dolore, non con la compostezza loro propria nelle rappresentazioni bizantine: il sole e la luna stanno in alto oscurati, e l'abate Epifanio, con le mani aperte e supplici, prostrasi a' piedi del Redentore. Sopra la nicchia, Gerusalemme, in figura di donna, con grande corona turrita in capo,

Fig. 202 — Bamberga. Biblioteca. Bibbia miniata

siede appoggiando una guancia alla destra e mirando desolata il sacrificio del Dio: personificazione questa che ricorda l'arte antica, la quale già nel musaico di Santa Pudenziana, dei bassi tempi, aveva espresso la figura di Gerusalemme in atto di porgere corone a Dio. Poco discosto dalla Crocifissione s'apre una finestra, e di qua e di là da essa sono

dipinti l'angelo e l'Annunziata, quello col corpo, le vesti e le ali inarcate, questa adorna come una regina e in atto di timore. Inoltre, in due brevi pareti, è rappresentata la Madonna stesa su un letto, mentre Giuseppe le parla; quindi il Presepe, e Gesù messo in una vasca dalle ostetriche. La Madonna, che qui prende parte alla scena, verso l'abside, appare, in nobilissima veste, glorificata, entro una grande aureola, sopra uno scanno sublime, e tiene sulle ginocchia un libro, dove leggonsi le parole: [*Ecce beatam*] ME DICENT. Verso l'ingresso, di nuovo la Madonna, il divin Figlio benedicente e un giovane monaco, forse il pittore, inginocchiato col nimbo quadro, che prende divotamente il piede della Regina de' cieli.

Il Bertaux, che illustrò questi affreschi volturnesi, vide, nella scelta de' motivi e nella tecnica del colorire l'arte benedettina della prima metà del IX secolo, tutta fondata su tradizioni e modelli bizantini, benchè le rappresentazioni, che egli cita a riscontro, erano già iconograficamente ben determinate in modo comune all'Oriente e all'Occidente, e certe reminiscenze dell'arte antica non spuntavano solo a Bisanzio. Nella forma poi, dove il Bertaux nota con giustezza slanci impetuosi, gesti violenti e rapidi, attitudini energiche e getti arditi di panneggiamenti, vediamo piuttosto caratteri occidentali, consueti nell'età carolingia; e nella tecnica, che stende fondi oscuri e vi mette sopra i chiari, osserviamo la continuazione de' metodi del frescare a' tempi di Roma imperiale. Di più, nella figura dell'abate Epifanio, che è la meglio conservata, vedesi come l'artista s' industri ad esprimere con molti tratti di tinta diversa il variare dei colori. Invece della bizantina, può vedersi la decadenza naturale di quella più antica maniera che i Bizantini nella seconda età d'oro ritrovarono e potentemente riflessero.

A Verona, nella cappellina o grotta di San Nazaro, vi erano resti di affreschi su due intonachi sovrapposti: quelli superiori, un gran Redentore nell'aureola, San Michele,

Fig. 203 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Evangilario di Lotario

San Celso e San Nazaro, opera del secolo XII, furono distaccati e collocati nel Museo Civico veronese; gli inferiori, rimasti scoperti, con figure e rappresentazioni corrispondenti alle altre posteriormente dipinte, furono eseguiti nell'anno 996. Nella volta il Salvatore col nimbo crocesegnato, dentro una aureola retta da angioli e circondata dai simboli evangelici; nella parete di sfondo, San Michele, in una nicchia; sopra a questa, la Madonna con angioli assistenti; ai lati di lei, entro clipei, i busti dei Santi Nazaro, Celso e Giuliana, ai quali fu dedicata la chiesuola.[1] Quantunque guasti, questi frammenti d'affreschi mostrano rapporti con le miniature del tempo di Ottone II, e sono un esempio dei vincoli sempre esistenti tra l'Italia superiore e i paesi d'oltralpe. Quelle teste di santi richiamano particolarmente le miniature del codice di Egberto a Treviri, ed hanno attinenza con gli affreschi della scuola di Reichenau presso Costanza, quali si vedono a Oberzell e a Goldbach, della fine del X secolo;[2] il che non può far meraviglia quando si pensi che l'arte dell'affresco, dominante nel medio evo tra noi, potè essere trapiantata in Germania dai benedettini d'Italia.

Un altro affresco veronese vedesi nella chiesa sotterranea di San Pietro in Carnario, edificata da Milone, conte di Verona, l'anno 955; ma esso è probabilmente posteriore di non poco a quest'anno, e reca scritte con caratteri del secolo XI-XII: rappresenta il Crocifisso con Maria e Giovanni ai lati, con gli arcangeli Michele e Gabriele sul braccio traversale della croce (fig. 181).[3]

---

[1] Maffei, *Verona Illustrata*, III, 101-2, Verona, 1732; Orti, *L'antica cappella incavata a scalpello*, ecc., *presso la chiesa dei Santi Nazaro e Celso*, Verona, 1841; Carlo Cipolla, *Una iscrizione dell'anno 996 e le più antiche pitture veronesi* (*Archivio Veneto*, t. XXXVIII, p. II, 1889).

[2] F. X. Kraus, *Kunstdenkmäle Badens*, ecc.: Id., *Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau*, Freiburg, 1884; Id., *Die Wandgemälde der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee*, München, 1902; Neuwirth, *Die Bauthätigkeit der alemann. Klöster S. Gallen, Reichenau und Petershausen*, Wien, 1884.

[3] Cfr. intorno a quest'affresco: Maffei, *Verona Illustrata*, III, VI; Biancolini, *Chiese di Verona*, II, 718; Cristofori, *Disegni* (Mss. nella Bibl. Comunale di Verona). Dalla Rosa, *Catastico delle Pitture in Verona* (Ms. in id.); Da Persico, *Descrizione*

Una manifestazione della maniera pittorica nostra s'intravvede negli affreschi di Sant'Urbano alla Caffarella, nel suburbio di Roma; ma quei dipinti sono stati guasti, ricoperti da un villico, che volle dare evidenza alle rappresentazioni svanite, così che appena in alcune feste di santi, nel basso, a sinistra di chi entra, e nella rappresentazione della Cena degli apostoli, infine nell'ultimo scompartimento della parete sinistra che fa angolo con la parete di fondo, si possono scorgere tracce d'un'arte nutrita dalla tradizione e fortemente espressiva. La Crocifissione, dove il Kraus trovò caratteri iconografici tali da poterla attribuire al XIV secolo, benchè tutta ridipinta in tempi a noi prossimi, mostra di non essere stata in origine diversa dagli altri affreschi (fig. 182); e presso la figura a destra, sul piano, leggesi una scritta rifatta su altra precedente: BONIZZO . FRT . X̄P̄Ī . MXI . [1] Nessuno di questi affreschi ha relazione coi musaici coi quali Crowe e Cavalcaselle li paragonarono. La mancanza di mezzi di confronti ha fatto ricorrere a' musaici, senza che si tenesse conto come essi di frequente dipesero dalla pittura murale e non questa da quelli, e come, per la differenza sostanziale della tecnica, non servissero allo studio delle più libere manifestazioni dell'arte.

* * *

Ne' musaici superstiti di Roma si può seguire pure il movimento dell'arte dal secolo sesto a tutto il secolo nono, e benchè molti sieno venuti meno e i rimasti sieno in parte alterati e guasti, possiamo dire tuttavia che essi ci rappresentano non una progressione di decadenza, come è stato ripetuto sin qui, ma che ci rivelano sforzi differenti, tendenze

---

di Verona, I, 185; ROSSI, *Nuova Guida di Verona*, pag. 135; BERNASCONI, *Storia della pittura di Verona*, pag. 206; MARCHESINI, *Pregiotteschi in Verona*, pag. 21.

[1] Cfr. CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*, I, Firenze, 1866; F. X. KRAUS, *Die Wandgemälde der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach*. München, 1902; RUMOHR, *Italienische Forschungen*, I, 277.

varie, correnti artistiche nuove.[1] A Ravenna non abbiamo più nel secolo VII se non lo strascico di forme precedenti a Sant'Apollinare in Classe, dove nell'arco trionfale, sotto le grandi palme ondeggianti, s'ergono col labaro due arcangeli, come guardie palatine innanzi al presbiterio: San Michele, l'arcangelo che all'età longobarda ebbe grandissimo culto, si vede colà con la clamide agganciata, adorna di clavi d'oro, solenne (fig. 183). Roma invece, custode del fuoco sacro dell'arte nel medio evo, ci dà una lunga serie di musaici posteriori al sesto secolo. Quello dei Santi Cosma e Damiano nel Foro (fig. 184), eseguito al tempo di Felice IV (a. 526-530), resta qual prototipo ai musaicisti medioevali: non si saprà più rendere il terreno dorato su cui cadono le ombre verdi de' personaggi che lo calcano; non raffigurare il Giordano come agitata marina, più azzurrastra nelle ombre e metallica là dove le ombre cadono più intense; nè il cielo sparso di nuvole, al tramonto, violacee in alto, sempre più vive, sanguigne, dorate, stendentisi sull'orizzonte a cirri, come scala di fuoco dalla quale scenda l'Onnipossente. Nè più come in quel musaico si drappeggerà sopra un santo una clamide di porpora o di tela d'oro dalle pieghe morbide, sottili; nè sugli apostoli cadranno argentei i manti, con ombre multipli e diafane. La fenice rinascente, che posa sulla palma trionfale, non dardeggerà più la luce come da un astro, ma avrà un nimbo attorno; e la palma non avrà più ricchezza di datteri, ma porterà grossi grappoli dai chicchi staccati a triangolo; le piante intisicheranno, come le figure umane che non avranno più, come nel musaico dei Santi Cosma e Damiano, romana potenza. Tutta la luce che il mu-

[1] Bibliografia sui musaici medioevali: H. BARBET DE JOUY, *Les mosaiques chrétiennes de Rome*, Paris, 1857; VITET, nel *Journal des Savants*, 1863; GERSPACH, *La Mosaique*, Paris, 1881; MÜNTZ, *Etudes sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétienne*, Paris, 1889; *American Journal of archaeology*, 1886 e 1895; *Revue de l'art chrétien*, 1898 e 1899; *Mélanges de l'école française de Rome*, 1888; *Revue archéologique*, 1875, 1882; CIAMPINI, *Vetera monumenta*; CLAUSSE, *Basiliques et mosaiques chrétiennes*, Paris, 1893; DE ROSSI, *Musaici cristiani delle chiese di Roma*, Roma, 1871; ID., Roma, 1895; MÜNTZ, *La mosaique chrétienne pendant les premiers siecles* (*Mém. des antiquaires de France*) 1891.

saicista qui pose nelle onde, nelle pianticelle del prato, sulle figure, finanche entro il loggiato della città da cui escono le

Fig. 204 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Evangilario di Lotario

pecorelle, sembrerà svanire, spegnersi, o non dar più rilievo a uomini e a cose. Le tessere non saranno più come qui piccole

e quadrate, ma sempre maggiori; e non si disporranno così ordinatamente, in filari, e con rigore, in un piano stesso, ma sembreranno gettate sulla malta, variamente, in disordine.

Il musaico della basilica di San Lorenzo fuori le mura, fatto eseguire da papa Pelagio II (578-590), ci mostra il seguito della tradizione latina nell'arte, fin sotto la riduzione delle forme ampie e forti in altre stilizzate, a linee parallele, a curve concentriche e a stecche, e sino nella semplificazione della gamma coloristica. Il musaico dovette però subire un restauro radicale, anche prima di quello eseguito dopo che il Ciampini dette il disegno, dove esso appare solo mancante nelle parti laterali; poi che la testa del Sant'Ippolito e quella di papa Pelagio, come la figura di San Lorenzo, dimostrano un'arte ben superiore al resto. Quelle teste son meno grosse, più modellate, non monocrome come le altre, e molto più caratteristiche e vive. San Lorenzo, dal collo poderoso, tutto vestito di tela d'oro con righe di porpora, mostra la ricchezza del costume d'un duce e la forza d'un vessillifero, quale conveniva al romano arcidiacono, che Prudenzo così cantava:

Antiqua fanorum parens
Iam Roma Christo dedita
Laurentio victrix Duce
Ritum triumphas barbarum. [1]

Il musaico di Sant'Agnese, in Roma (625-640), quantunque in gran parte guasto, mostra forme d'arte differenti da quelle esaminate sin qui pure in Roma. Ciò che resta intatto nella figura della santa appare eseguito con studio e diligenza grandissima in ogni particolare, nelle gemme e nelle rose che adornano la stola, nella collana, nel velo trasparente che ricade dietro la tunica purpurea. Se si paragona la Sant'Agnese alla figura gemmata di Teodora, in San Vitale a Ravenna, si vedrà quanto quella sia superiore per finezza; quanta maggiore ri-

[1] PRUDENT., *Peristeph.*, II, 1-4.

cerca sia nelle pieghe delle vestimenta e da per tutto, anche nel distacco nei toni delle *casule* dalle tuniche dei due papi

Fig. 205 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Evangilario di Lotario

che assistono la beata. Le figure allungate sul cielo d'oro dell'abside richiamano piuttosto le Vergini che vanno in processione con le corone verso Maria, a Sant'Apollinare Nuovo

in Ravenna; e la impronta ieratica della composizione può far pensare alla sua derivazione greca.

Un altro musaico del VII secolo è quello di Santo Stefano Rotondo, eseguito poco dopo il 648, anno in cui furono trasportati dal Celio i corpi dei due santi martiri, Primo e Feliciano, i quali sono raffigurati nel musaico stesso, di qua e di là dalla croce su cui sta il busto del Redentore incoronato dalla mano dell'Eterno, sporgente dal cielo (fig. 185). Qui pure ritroviamo una forma differente dalle altre vedute sinora, il tipo perfetto bizantino nelle teste ben conservate dei due santi, a tessere non quadre, ma spezzate e fuse insieme; così che la barba di San Primo potrebbe sembrare eseguita da un pittore a grosse pennellate. I contorni sono tagliati duramente, ad angoli; ma i colori si stendono degradanti nelle carni rosee, nelle vesti con strie azzurrine più o meno intense, e sino nei gambi delle rose che spuntano nel piano.

Al paragone delle figure di San Primo e San Feliciano non reggono quelle fatte eseguire, qualche anno prima, nell'oratorio lateranense di San Venanzio, da Giovanni IV Dalmata (640-642), allorchè pietosamente raccolse le reliquie dei martiri della sua patria invasa dai Barbari; e invano si cercano in quei musaici le tracce degli altri anteriori che pare abbiano rivestita l'abside costantiniana, così come Crowe e Cavalcaselle e il De Rossi sospettarono. Tuttavia i musaici non sono d'una mano sola: quelli della fronte fuori dell'abside, con i Santi Anastasio, Asterio, Telio, Paoliniano a destra, e i Santi Mauro, Settimio, Antiochiano e Gaiano a sinistra, si distinguono in qualche modo dagli altri entro la conca, dove tutto è più grossolano, nelle tozze proporzioni dei santi, dalle teste grosse e dalle mani enormi. Nella conca sta il busto del Salvatore benedicente dal cielo in mezzo a due angioli; sotto, la Vergine orante; ai lati, i due principi degli apostoli, i due Giovanni, Venanzio e Domnione, vescovi di Salona, in paludamenti sacerdotali, e Giovanni IV papa, offerente il modello dell'oratorio a San Venanzio. Tutto fu eseguito a un tempo

stesso, quando l'abate Martino, per volere del pontefice dalmata, trasportò le ossa dei martiri dall'Istria e dalla Dal-

Fig. 206 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Evangilario di Lotario

mazia; e tutto presenta affinità, non eguaglianza di maniera: ora le tessere color carminio arrossano troppo i volti ed i

pomelli delle guance delle figure; ora, come in Sant'Anastasio, le tessere sono più fuse e più quiete; e, in generale, i santi nella parete di fondo dell'oratorio, intorno all'abside, hanno aspetto nobile, varietà ne' gesti, evidenza ne' costumi, bontà d'effetto; mentre nella conca absidale il Cristo e gli angioli sono di proporzioni enormi rispetto ai santi che stanno nel piano; e le nuvole, le nuvole infocate del tramonto nel musaico dei Santi Cosma e Damiano, qui sembrano lumache striscianti fuor dal nicchio.

Più accurato e solenne è il San Sebastiano, in Roma, che recava nell'iscrizione la data del 672, mutata poi nell'altra del 680, per ricordo dell'altare eretto in quest'anno ad onore del martire, come racconta Paolo Diacono, nella chiesa di San Pietro in Vincoli, a Pavia. Dovette sembrare erronea quella prima data a chi seppe come in quella città, al cessare del flagello della pestilenza, si dedicasse l'altare a San Sebastiano *depulsor pestilitatis*, e non si facesse altrettanto in Roma, dove pure il morbo aveva infierito. Finanche il De Rossi, che non accettò la data del 680, per non aver trovato menzione dell'altare nel *Liber Pontificalis*, e, riconoscendo pure l'alterazione di quella data, sospettò la iscrizione del musaico rifatta da qualche umanista del secolo XV, ammise convenirgli l'età della fine del secolo VII, « alla quale lo richiama la reminiscenza imitativa dell'altare di San Sebastiano, eretto in Pavia ». Più ragionevolmente possiamo quindi attenerci alla iscrizione, perchè quando essa fu ricordata nel memoriale di Pietro Sabino a Carlo VIII, l'umanista dovette non inventare di sana pianta, ma semplicemente correggere o ricostruire. E se lo stile del musaico, secondo molti autori seguiti dal De Rossi, appare certo dello scorcio del secolo VII, non v'è ragione di rifiutare la data, che verosimilmente si riprodusse nella più tarda iscrizione. La figura non è quella del martire San Sebastiano quale si determinò nell'epoca moderna, in età giovanile, dalle membra forti o delicate, o come soldato eroico innanzi ai saettatori, o come giovine che muova

Fig 207 — Parigi, Biblioteca Nazionale, Evangilario di Lotario

a pietà della sua bellezza infranta; no, qui è un legionario un nobile uomo, ancora vigoroso nella senilità. Sui capelli e sulla barba sparsi come di cenere corrono alcune brevi ciocche vermicolate bianche; il volto è impastato vivamente anche con minio; a sinistra i contorni della figura sono segnati dalla luce; le pieghe cadono grosse, pesanti, rigide, ma i trapassi studiati della tinta azzurra, nelle vesti, dimostrano come ancora si sapessero calcolare gli effetti della luce e del chiaroscuro per ottenere il rilievo.

Intorno ai piedi calzati del martire spuntano fiori, e tra essi apre la corolla crociforme uno che dal Ciampini, certo memore delle rose composte di musaico sulle zone di terreno che delimitano in basso le conche delle absidi, fu designato come rosa. Invece il De Rossi volle vedervi un disco, quale emblema di premio in rappresentazioni e monumenti anfiteatrali, o come allusione al giuoco della rotula e a corse palestriche, per reminiscenza dell'ippodromo del Palatino, dove San Sebastiano soffrì il martirio. Eppure l'arte grandiosa di quel musaico non avrebbe comportato che si mettesse tra i piedi del santo una rotellina variopinta: sarebbe stata una puerilità tra forme certo non puerili. Il martire tiene nelle mani la sua corona, il suo premio di trionfatore; e sul terreno ove passa, i fiori aprono le corolle stellate e crociformi, mostrando i variopinti pistilli; crescono sotto i piedi del martire le rose dell' Eden eterno.

Dal San Sebastiano di San Pietro in Vincoli si giunge ai frammenti di musaico dell'oratorio che Giovanni VII (705-707), nella basilica Vaticana, in onore della Vergine, edificò e decorò di marmi e fregi d'antica scultura e di musaici divisi in due gruppi di quadri, il principale dei quali copriva la parete sovrastante all'arco retto da colonne tortili sopra all'altare. Quivi, in sette scomparti distribuiti intorno alla Vergine orante e al papa offerente l'oratorio, furono rappresentate scene evangeliche, dall' Annunziazione alla Risurrezione; nella parete laterale, a sinistra, in un

gruppo di cinque composizioni, erano espressi i fatti della vita dei due principi degli apostoli, e nella lunetta, sotto l'arco dell'altare, la Vergine col Bambino tra i Santi Pietro

Fig. 208 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Evangilario di Lotario

e Paolo. Di tutta quella ricca decorazione restano la testa di una Madonna in un monastero d'Orte, non ricordata dal

De Rossi; la Vergine orante, nella cappella Ricci in San Marco di Firenze (fig. 188); dei frammenti della immagine del papa Giovanni VII col nimbo quadrato, di San Pietro predicante a Gerusalemme, e della scena della Crocifissione, nelle Grotte Vaticane; un altro frammento dell'Adorazione dei Magi, nella sagrestia di Santa Maria in Cosmedin; infine un altro dell'Ingresso di Gesù in Gerusalemme e della Natività, nel Museo Lateranense. Quantunque si sia detto che nulla è più negletto e più rozzo di questi musaici, essi mostrano un sistema differente da quello veduto sin qui, uno sforzo d'imitare più il ricamo che la pittura; e in questo sforzo il musaicista non appare affatto negletto e rozzo: segna fortemente con righe di tessere azzurre i contorni delle figure sull'oro, di tessere grigie i volti, e talvolta di tessere colorate le mani, secondo il colore più prossimo ad esse e più vivo. Così si vede nel frammento di Santa Maria in Cosmedin, dove la mano della Vergine, stesa sulla tunica purpurea, si orla di porpora. Vi è una raffinatezza cromatica straordinaria nei musaici di Giovanni VII, tanto che, invece delle tessere, potrebbe credersi che qua e là vi fossero incassate gemme e marmi preziosi: osservisi, nel frammento dell'Adorazione de' Magi, il bel nimbo azzurrino dell'angiolo, la scatola offerta da uno dei Re, con entro oro e rubini, la cattedra della Vergine adorna di stelle e fiori splendenti, il cuscino color di smeraldo su cui ella si asside. Entro i forti contorni, le carni composte di cubetti marmorei sembrano deboli e scialbe, ma non si possono dir rozze. Nobile è l'angiolo, guida dei Magi, e la Vergine che guarda i Re offerenti non è senza maestà. Qui, come in tutto l'oratorio di Giovanni VII, continuava l'arte de' musaicisti greci di Santo Stefano sul Celio: le tessere sono irregolari e irregolarmente messe per ottenere un effetto più vivo, per rompere la luce in mille sprazzi sulla superficie musiva. E qui la irregolarità si fa maggiore, anche per l'abbandono della ricerca del rilievo e per la imitazione del tessuto a figure o del ricamo colorato.

Da' musaici dell'oratorio di Giovanni VII, essendo venuti meno gli altri nel patriarchio lateranense fatti eseguire

Fig. 209 — Parigi. Biblioteca Nazionale. Bibbia di Carlo il Calvo

da Gregorio II (715-731) e dell'oratorio di Santa Maria in Turri, nell'atrio della basilica Vaticana (757-767), arriviamo a quelli, posteriori d'un secolo, del tempo di Leone III (795-816). De' principali di essi abbiamo il ricordo: dell'abside del

triclinio di Leone III si ha una debole idea dalla tarda imitazione che è nel Museo del Laterano, e così sono scomparsi i musaici che ornavano la chiesa di Santa Susanna. Tanto nel triclinio eretto nel palazzo patriarcale del Laterano, quanto a Santa Susanna, era consacrata la memoria di Carlo Magno e del pontefice Leone III: nell'abside del triclinio vedevansi Costantino e Silvestro papa appiè del trono di Cristo, ch'era in atto di consegnare al papa le chiavi, all'imperatore il vessillo; a riscontro, San Pietro porgeva a papa Leone la stola e a Carlo la bandiera. Quei musaici parvero la più alta concezione artistica che abbia avuto vita in una lunga serie di secoli. Non potendo oggi giudicare la esecuzione, non ci è dato dire se ciò sia vero, e se la veste data all'idea politica e storica fosse veramente artistica.

I musaici che adornano l'abside della chiesa di San Teodoro a' piè del Palatino, probabilmente di poco anteriori a quelli di Leone III, sono stati interamente rifatti, così che non è più possibile servircene per confronti (fig. 189); e gli altri eseguiti al tempo di quel papa, nell'arco che gira innanzi all'altare della chiesa dei Santi Nereo e Achilleo (fig. 190), poco giovano a ricostruire le forme usate da' musaicisti del *triclinium* lateranense, tanto furono manomessi e guasti. Il soggetto è la Trasfigurazione: Gesù, nel mezzo dell'arco, in un'aureola azzurra; Mosè ed Elia a' suoi lati; Pietro, Paolo e Giacomo prostrati lungo l'arco, abbagliati dal fulgore del Cristo; all'estremità della fronte dell'arcata, a sinistra è la Vergine annunziata dall'arcangelo, a destra la Vergine madre, in cattedra, col Bambino sulle ginocchia e assistita da un angiolo. I musaici della chiesa urbana dei Santi Nereo e Achilleo richiamano quelli di Santa Maria della Navicella e di Santa Maria in Domnica (fig. 191), eseguiti al tempo di Pasquale I (817-824). Nella conca dell'abside sta in trono la Vergine col Bambino, il papa Pasquale prende uno de' piedi della Regina de' cieli, mentre due legioni d'angioli avanzano verso di lei in processione; nell'arco che gira

intorno all'abside sta il Cristo tra due arcangeli e gli apostoli; negli spazi quasi triangolari dei due fianchi son figurati due profeti. Qui il musaicista fa piccole le teste, grandi i

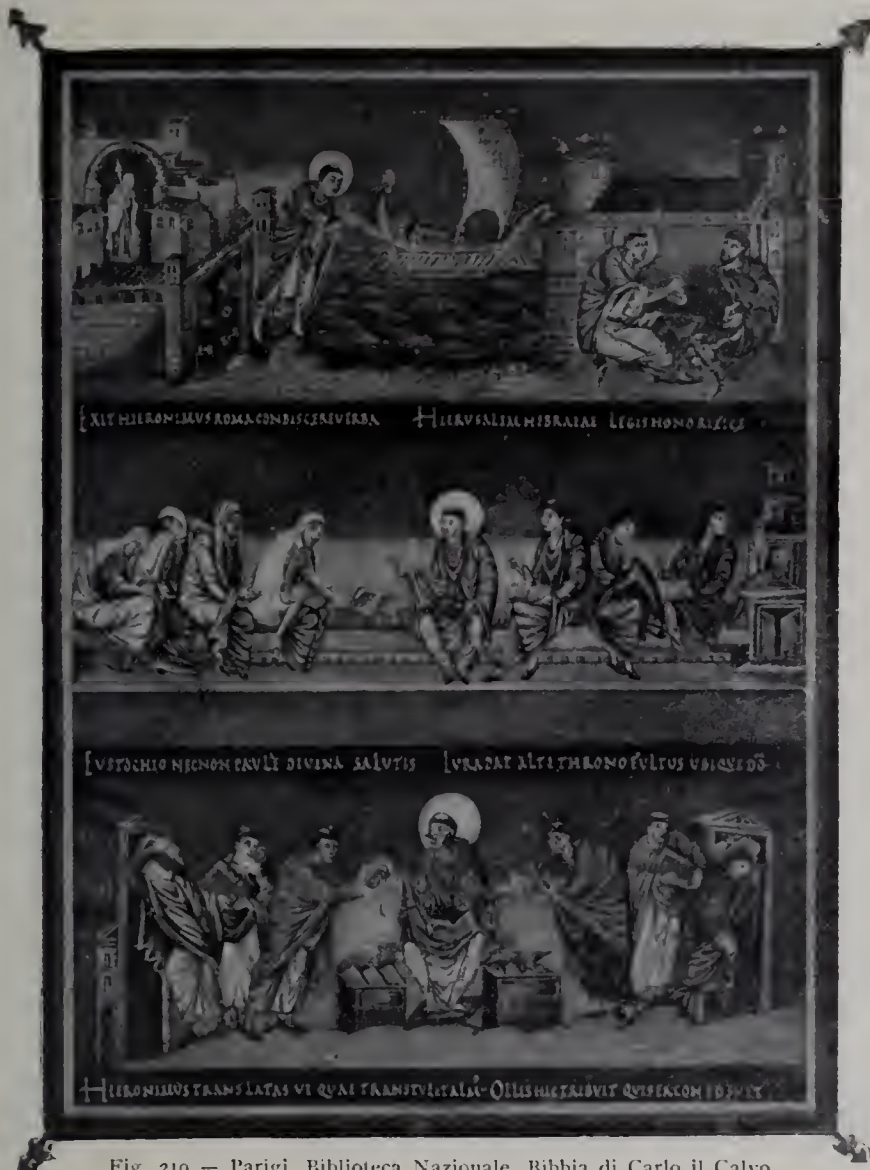



Fig. 210 — Parigi, Biblioteca Nazionale, Bibbia di Carlo il Calvo

corpi, e tutto delimita con un segno rosso; lavorando in fretta, lascia nell'incertezza i lineamenti, che non sa eseguire di fronte, dispone ugualmente le mani degli angioli, mentre sa muovere variamente i piedi di quegli angioli che

camminano verso Maria; egli continua il metodo dei musaicisti i quali s'ispirano ai modelli delle stoffe ricamate, indicando con strie or verdi ed ora azzurre le pieghe delle bianche vestimenta; non ha abbastanza oro, che sostituisce con tessere gialle nel trono e nelle ali angeliche; disegna male frutta e fiori, così che gli aranci divengono pallottole e le rose sembrano papaveri.

Ma l'arte musiva del tempo di Pasquale I, più che in Santa Maria della Navicella, possiamo studiarla nelle imitazioni, quasi contemporanee del musaico dei Santi Cosma e Damiano, in Santa Prassede, e in Santa Cecilia in Trastevere. A Santa Prassede, nell'abside (fig. 192), il terreno scaldato dal sole d'autunno, con le ombre verdi delle figure dei santi, come si vede ai Santi Cosma e Damiano, si trasmuta in una zona a fasce gialle e verdi, e il Giordano, che in quel musaico sembra una marina agitata, diviene un'altra zona solcata da ondeggianti linee turchine. I santi non hanno più la forza del modellato, il rilievo antico, che dai busti sculturali nelle volte del mausoleo di Santa Costanza va scemando nelle opere posteriori; ma ad ogni modo, specialmente le due Sante Prassede e Pudenziana, hanno aspetto romano, nelle carni abbronzate, nelle atticciate persone, nei capelli purpurei, nelle tumide labbra. Sono vestite riccamente, con penne gemmate sul capo, grandi orecchini, collane ricchissime pur senz'aver nulla di bizantino. Vestono riccamente, perchè la moda, a Roma, come a Bisanzio, profondeva gemme sul costume; ma sono vere, autentiche romane presentate come due spose dai Santi Pietro e Paolo al Redentore. I contorni dei lineamenti sono nerastri, la modellatura non è potente per chiaroscuro; tuttavia l'imitazione dell'abside dei Santi Cosma e Damiano, il ritorno all'antico, al principio del secolo IX non poteva più insperatamente determinarsi.

A Santa Cecilia (fig. 193) il terreno non è più limitato dalle acque; le palme disseccate, inaridite, non hanno più datteri,

bensì grandi grappoli d'oro; la fenice che posa su un ramo è divenuta rossa, a segno della luce dell'eternità, e secondo la convenzione bizantina. Il colorito non è tetro, come è stato

Fig. 211 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Bibbia di Carlo il Calvo

detto; anzi il Redentore, vestito di tela d'oro listata di porpora, troneggiante sulle nuvole che sembrano pesci dorati; e i santi con tunica verde ornata di *oculi*, con broccato adorno di gemme, dànno l'effetto d'una vivezza insolita di colorito;

e se l'insieme è meno grandioso di quello dell'abside di Santa Prassede, non si può dire che l'impasto dei colori sia men forte e ricco in queste figure rigate di sangue, accese nei volti, segnate a liste di porpora nelle vestimenta.

Pochi anni dopo la morte di Pasquale I saliva il trono pontificio Gregorio IV (827-844), che fece eseguire l'abside della chiesa di San Marco, dove è pure la imitazione di quella tipica dei Santi Cosma e Damiano, e in cui si volle vedere la stanca ultima parola dell'arte del secolo IX, per la mancanza d'espressione e d'ogni nozione d'ordine e di bellezza (fig. 194). Senza generalizzare un fatto speciale, si può convenire ch'esso sia il musaico più barbaro di Roma: furono tante le correnti d'arte, così multiformi le tendenze artistiche, da non lasciarci trarre conchiusioni assolute; e possiamo permetterci solo di affermare che a San Marco si trova l'imitazione meno riuscita dell'antico modello. Lungo, scarno, il Cristo sembra un eremita allampanato; i santi con le canne del naso bianche e le sopracciglia a ipsilon, con le teste rattratte e ristrette, con le avvizzite e disseccate figure, coi piedi a linee divergenti sulle predelle auree, azzurre, verdi e purpuree, sono le immagini del tempo di Pasquale I immiserite. Le vesti hanno colori torbidi, ombre livide e fangose; le palme che s'innalzavano con foglie, le quali parevano a mano a mano serbar solo le loro fibre acute, qui si mutano in piante d'aglio fiorite; la corona d'alloro gemmata che attorniava la mano dell'Eterno sporgente dalle sfere celesti, qui diviene minima, come un'armilla al suo polso; i gigli e le rose del terreno perdono la loro forma naturale. Qui non è più se non la forza d'inerzia dell'arte che ripete una composizione antica romana, e, ripetendola a sazietà, perde spirito e vita.

I musaici del San Marco, eseguiti alla distanza d'un ventennio da quelli di Pasquale I, non permettono le conchiusioni lugubri che sin qui furono tratte sulla decadenza dell'arte. Basta considerare gli altri eseguiti poco tempo prima, per

accorgerci che quelli del San Marco esprimono più la povertà d'un artista che l'esaurimento delle forme romane sempre

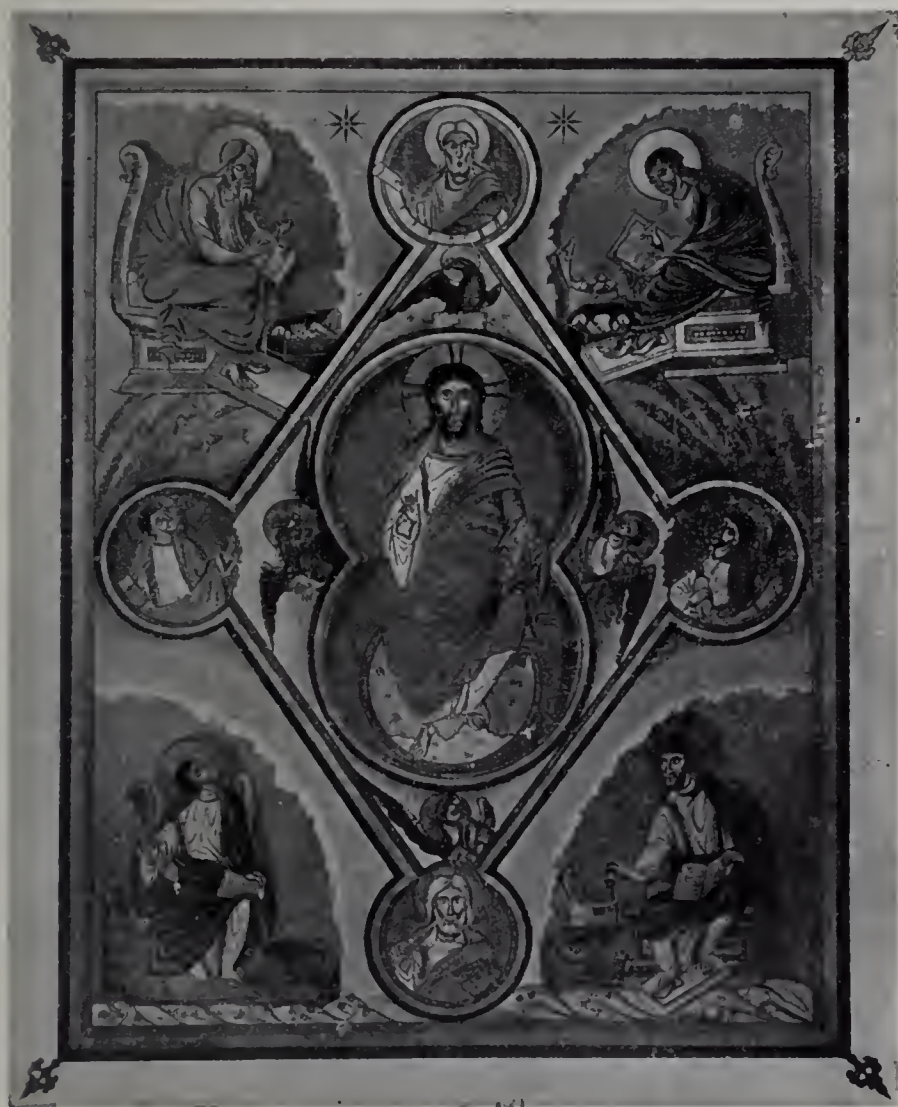



Fig. 212 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Bibbia di Carlo il Calvo

varie, rinnovantisi, arricchite via via da nuovi elementi. Nell'arcata che precede il presbiterio, in Santa Prassede, vediamo ancora i metodi dei musaicisti di Santa Cecilia e di Santa Maria in Domnica, in un grande poema religioso. Sul

mezzo dell'arco si stende fulgente la città eterna, tutta a quadri d'oro gemmati, come cinta da grandi collane distese sull'intonaco a perle; e con torri, negli angoli, e di qua e di là dalle porte, simili a stole regali. Scende il Cristo, tutto porpora e oro, non avvolto dalla *vesica piscis*, nell'interno azzurro della città, tra due angioli con una lunga ala distesa a penne splendenti come quelle del pavone, mentre dalle mura sporgono, divine scolte, gli apostoli biancovestiti, preceduti, a destra, da una regina, Santa Prassede, additante il Cristo che fulge e l'abbaglia; e a sinistra, dalla Vergine con un drappo a stelle sul capo, e dall'apostolo Giovanni in tunica di tela d'oro e manto di porpora. Tutti gli apostoli tengono nel pallio corone, che non offrono al Cristo, ma mostrano al popolo dall'alto delle mura della città eterna, mentre Mose ed Elia, dietro essi, s'innalzano acclamanti, Mosè col codice della legge divina. La porta, a destra, è guardata da un angiolo, appresso il quale stanno San Pietro con le chiavi e San Paolo. Tra questi, un angiolo dalle ali appuntate verso l'alto, intercede l'ammissione nella fortezza celeste per la folla seguente di matrone, prelati, martiri, fedeli; e dall'altra parte, a sinistra, presso l'angiolo che sta a guardia della seconda porta aurea, arriva un compagno a chieder l'ingresso nella Gerusalemme celeste per la folla a cui è guida, e che avanza preceduta dalle Sante Prassede e Pudenziana, tutta anelante verso il regno della luce, assiepandosi, sospingendosi, affrettandosi con le corone del martirio e della gloria. Sotto le due folle, fanciulli a schiere a schiere corrono alla festa del cielo, scotendo sul capo le palme. Sopra, i corpi dei santi che Pasquale I tolse ai cimiteri sotterranei e trasportò a Santa Prassede solennemente l'anno 817; sono usciti dalle catacombe, risorti a nuova vita, chiamati al gaudio immortale; sotto vedonsi i fanciulli innocenti, sacrificati da Erode, i fiori della grazia che la Chiesa aveva santificati.

Uno de' santi, di cui avvenne la traslazione in quell'anno, fu Zenone, sepolto nel cimitero di Pretestato, detto fratello

di Valentino, perchè con questo subì la morte per la fede. Alla memoria del santo, Pasquale I eresse l'oratorio che doveva accogliere le spoglie terrene di Teodora sua madre, ed è a pianta quadra, con nicchie di pianta rettangolare

Fig. 213 — Parigi, Biblioteca Nazionale Evangilario di Godescalco

che si addentrano su tre facce, con volta a spigoli impostati sul nascimento degli archi,[1] coi quali terminano le

[1] Cfr. N. Baldoria, *La cappella di San Zenone a Roma* (*Archivio storico dell'Arte*, IV, pag. 256 e seg.).

pareti, e apparentemente sostenuti da quattro colonne erette agli angoli della cappella. La porta d'ingresso, rettangolare, limitata da stipiti di marmo bianco scolpiti a intrecciature e da un architrave con l'iscrizione:

† PASCHALIS PRAESVLIS OPVS DECOR (*decore*)
FVLGIT IN AVLA
QVOD PIA OPTVLIT VOTA STVDVIT REDDERE DO

ha due colonne a' fianchi, con capitelli di forma ionica reggenti due pulvini a tronco di piramide rovescia, e, sopra, una gran cornice de' tempi romani. Sulla porta, s'apre una finestra, con un antico vaso strigilato nel mezzo, e tutt'intorno, nella parete esterna, sono disposte ad arco due serie di medaglioni: l'inferiore, con la Vergine nel sommo, i due Santi Zenone e Valentino ai lati, e otto sante, quattro per parte, tutte acconciate come regine, con grandi corone, cerchi a dischetti d'oro alle orecchie, e ricchissime collane; la superiore, con il Redentore nell'alto, e quindi gli apostoli. Ai due angoli di questa composizione musiva, più in alto, due profeti. L'interno ha i muri in basso incrostati di marmo greco, e sopra rivestiti di una grande tela d'oro, separata dalle pareti marmoree da liste musive purpuree con castoni di gemme, ora quadre, ora ovali, e da fasce a imitazione dell'*opus sectile*, con ornamenti verdi e azzurri orlati d'oro su fondo color di diaspro. Nel mezzo della volta sta il Cristo in un tondo sostenuto da quattro angioli che poggiano sopra un globo (figg. 195 e 196); sulla parete di fronte all'ingresso, ai fianchi della finestra che s'apre sull'altare, vedonsi Maria e il Battista; nella parete sulla porta, i due principi degli apostoli (fig. 197); in quella a destra i Santi Jacopo, Andrea e Giovanni Evangelista; nell'altra a sinistra le Sante Agnese, Pudenziana e Prassede. Nella lunetta dietro l'altare, Gesù tra Mosè ed Elia e i tre apostoli assistenti alla trasfigurazione; nell'arcata a sfondo della parete a sinistra, l'agnello di Dio

sul monte del Paradiso, e, sotto, Maria tra le Sante Prassede, Pudenziana e THEODO[*RA*] EPISCOPA col nimbo quadrato; nel fianco dell'arco a destra, la discesa al limbo di Cristo che libera Adamo ed Eva: composizione allusiva alla

Fig. 214 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Evangilario di Godescalco

redenzione delle anime, la sola che si riferisca allo scopo della cappella funeraria, che doveva accogliere la salma di Teodora.

Ornato in ogni parte, negli sguanci delle finestre, nei sottarchi, come da tappeti con occhi di penne di pavone, nei contorni degli archi di collane di corallo, d'oro e gemme, l'oratorio è tutto splendente: un gran tessuto d'aurea paglia. Le tessere che lo compongono, strettamente aderenti le une alle altre, non sono nè uguali, nè parimenti collocate, così che molte sembrano escire raggianti fuor dal piano o sfavillano più vive in quel firmamento.

Nelle figure non mancano tracce di chiaroscuro, e può vedersi nelle tuniche angeliche lo studio del degradar delle tinte. In generale però i colori sono uniformi, solcati da linee che indicano le fattezze dei volti e le pieghe delle vesti; e quelle linee sono tracciate a colori, rosso sul giallo e l'oro, verde sul bianco. Non ne risulta un effetto debole però, essendo il musaicista, specialmente quello della volta dell'oratorio, lo stesso che eseguì l'abside della chiesa di Santa Prassede, e cioè un forte coloritore. Egli fa cadere luci di sole sulle teste purpuree degli angioli, di fuoco sulle carni, e riflessi di madreperla sulle loro vesti; e impasta di così caldi colori le teste delle sante, all'esterno dell'oratorio, che la sclerotica de' loro occhi prende una bianchezza vivissima. In questo oratorio l'arte romana prima del mille attesta la sua vitalità grande ancora: come la fenice, che posa sulle palme delle absidi musive, sempre rinasce, e vola verso il Sole.

* * *

La miniatura, meglio che gli affreschi, ci lascia seguire il movimento pittorico nell'alto medio evo, più nei paesi d'oltr'alpe che in Italia, dove invano si cercano i miniatori che Ingoberto, colorando la bibbia di Carlo il Grosso, vantavasi d'aver superato. Nelle chiese e nei chiostri, divenuti asilo delle sparse reliquie dell'antichità, e principalmente nei cenobi benedettini, si trascrivono i codici sacri e profani lasciati in deposito dall'evo antico; si adornano d'iniziali a

bizzarri meandri, a nastri, a disegni zoomorfici; s'illustrano di figure umane, non sempre evidenti, a causa del lavoro

Fig. 215 — Parigi, Bibl. Naz. Evangilario di S. Medardo di Soissons

di ridurre le parti a forme geometriche, di tutto inviluppare entro spire e inscrivere entro variati poligoni. In un evangilario anglo-sassone della Biblioteca di Parigi (n. 9389) lo scriba volle chiarire la sua intenzione inscrivendo sopra una sua figura le parole IMAGO HOMINIS. E spesso, così

nelle miniature, come nelle fibule barbariche, non è facile distinguere, nella forma animale ridotta, stilizzata, il suo senso, specialmente nelle miniature irlandesi e anglo-sassoni, prima dell'età carolingia. I missionari di Gregorio il Grande avevano portato nella Gran Bretagna l'Evangelo, il pane della scienza, i canti d'Omero; e i nuovi fedeli arsero di zelo per il Cristo e per la civiltà: tra quelli San Benedetto Biscop che, nella badia di Wiremouth, fondò una biblioteca, a lui cara e venerata come un sacrario, che raccomandò dal letto di morte ai discepoli; Erberto, indefesso nelle ricerche delle lettere e delle scienze, educatore di Alcuino; San Bonifacio, l'apostolo fondatore dei conventi di Fritzlar e di Fulda.

I saggi dell'arte irlandese e anglo-sassone, specialmente negli ornati, per la loro analogia a forme orientali, si ritennero trasportati da Alessandria dai missionari copti.[1] Ciò dagli autori che si soffermarono innanzi a corrispondenze, le quali si ritrovano in certe età e a certi gradi dell'arte nei paesi più diversi; e forse eglino osservarono, ad esempio, le tavole intagliate del British Museum, provenienti da una chiesa copta d'Egitto sopravvissuta all'invasione araba dell'anno 640, nella quale si vedono figure dai capelli a ciocche simmetriche, a strie parallele, a riccioli, o come manipoli di stoppa legati; dalle vesti con pieghe, o raggirate o a zigzag. Tali analogie furono negate dall'Unger, che richiamò invece le relazioni degli ornati irlandesi con gli oggetti dell'età del bronzo e del periodo delle migrazioni, nei quali già appare il motivo caratteristico della spirale insieme con allacciamenti di nastri e con fiere mostruose; e in tali ornati il Müntz distinse la spirale dal nastro e dal meandro, elementi derivati dall'antichità classica, dai musaici pavimentari romani.[2]

---

[1] BERGAN, *Irish Ornamentik* (*Zeitschrift f. bild. Kunst.*, 1875); HELLER, *Bilder und Schriftzüge der irischen Mss, in den Schweizerische Bibl.* (*Mitth. der ant. Gesell. in Zürich*); BUCHER, *Gesch. der techn. Künste*, vol. I.

[2] UNGER, *Ueber den Usprung des irischen Ornamentik* (*Zeitschrift f. bild. Kunst.*, 1876); MÜNTZ, *Études iconograph. et archéol. sur le moyen âge* (vedi recensione del Riegl nelle *Mitth. des Inst. f. oesterr. Geschichtsforschung*, 1889).

Fig. 216 — Roma, Biblioteca Vaticana. Evangilario carolingio

Tra i principali manoscritti anteriori all'evo carolingio è il *Codex Aureus* di Stocolma, del VI-VII secolo, il quale mostra l'inizio del processo di stilizzazione nelle figure degli evangelisti che lo adornano. Riscattato dalle mani di predoni pagani per cura del conte Ælfred (fine del secolo IX) e di Werburg sua moglie, fu donato alla chiesa di Canterbury.[1]

Il salterio di Sant'Agostino, nel British Museum (Vespas. A. I), è indicato, secondo la tradizione, come uno dei codici mandati da San Gregorio in Inghilterra; ma è posteriore, anzi ha molti rapporti con miniature dell'età carolingia, sì nel Cristo entro una mandorla a quattro lobi, come nella scena di Davide tra i cantori. Invece uno de' più belli e ricchi manoscritti irlandesi del secolo VII vedesi nel Collegio della Trinità, a Dublino, ed è chiamato il Libro di Kells, perchè quivi rimase sino al 1624. Nelle numerose miniature il processo di stilizzazione calligrafico (fig. 108) è già avanzatissimo, e s'accompagna a una grande varietà di colori piatti e ad una ricchissima decorazione, nella quale si nota il motivo, assai raro nell'arte irlandese, di due tralci che escono da un vaso.[2]

Un altro codice dell'anno 700 circa è il Vangelo di Lindisfarne (British Museum, Nero D. IV), che, secondo una glossa anglo-sassone, fu scritto da Eadfrith, monaco di Lindisfarne e più tardi vescovo (698-721), fu miniato da Œthilwald († 737 c.) e chiuso in un'aurea coperta, ora perduta, da Bilfrith. In tutto il secolo VIII non c'è cosa paragonabile alla finezza di questo codice: le miniature, simili a smalti, e vividi invero come i limosini, possono gareggiare con le più fantastiche decorazioni dei vasi ageminati poi dagli Arabi e dai Persiani. La decorazione con intrecci zoomorfici, nastriformi e spirali, sembra formata talora da quadri di natura morta stilizzati: cani affrontati, cani e lepri, uccelli che prendonsi

[1] WESTWOOD, *Fac-similes of the Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish MSS.* London, 1868.

[2] ID., op. cit. Palaeographical Society II.

Fig. 217 — Roma, Biblioteca Nazionale. Evangilario carolingio

il collo o le zampe col becco, s'intrecciano nei fregi, intorno ai capitelli, lungo i pilastri; i pavimenti ora sembrano tappeti, ora lustrano come maioliche. Nelle figure impera la calligrafia, esempio nel San Matteo (fig. 199), dove i capelli sono segnati a linee parallele, a spire o a corridietro; e dove le pieghe delle vestimenta, nelle quali è pure un barlume d'un modello antico, son divenute rami ricurvi.[1]

Un altro codice frammentario del secolo VII è la Bibbia Gregoriana (British Museum, Ms. Reg. I. E. VI), così detta perchè nel secolo XV era supposta l'esemplare delle Sacre Scritture mandate in Inghilterra da Gregorio Magno. È un codice anglo-sassone, con i contorni delle cose colorite raddoppiati, anzi triplicati, perchè alle linee scure fanno seguito altre meno scure e di qua da esse v'è una serie di punti.

Oltre questi codici, s'annoverano i Vangeli di San Chad, nella Biblioteca Capitolare di Lichfield, con le figure degli evangelisti e gli ornati più poveri dell'ordinario nell'arte irlandese; il Vangelo n. 693 della Biblioteca Imperiale di Pietroburgo, il quale appartenne, secondo il Waagen,[2] a San Willibrord († 739), e che mostra l'*imago hominis* in un grado avanzatissimo di stilizzazione calligrafica; la Storia ecclesiastica del Beda (British Museum, Tiber, C. 2).[3]

Col secolo IX muta il carattere della miniatura anglosassone: la stilizzazione calligrafico-geometrica cede al disegno agitato, nervoso dei gesti e dei drappi; l'ornato accoglie forme vegetali prima ignote. Donde tanto mutamento? Il Tikkanen pensa che si trovi nel salterio d'Utrecht l'emissario dello stile francese in Inghilterra; ma prima d'esporre le ragioni che suffragano quest'opinione conviene domandarci se alcun'opera miniata delle biblioteche europee attesti

---

[1] WESTWOOD, op. cit.

[2] *Kunst. und Kunstwerke in England.*

[3] Sulla miniatura irlandese e anglo-sassone cfr.: O'NELL, *The fine Arts and Civilisation of Ireland*, 1863; FRENCH, *The Origin and Maning of the early interlaced ornamentation;* STUART, *Sculptured Stories of England;* KNIGHT, *Pictorial Art of England;* WESTWOOD, op. cit., e *Paleographia sacra pictoria;* BERGAN, op. cit.; UNGER, op. cit., e in *Revue Celtique*, 1871; MÜNTZ, op. cit.

delle condizioni dell'arte nostra prima dell'età carolingia. Non sappiamo citare fuorchè l'Evangelo latino scritto intorno

Fig. 218 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Sacramentario di Drogone

la metà del secolo VII, ora nella libreria del Corpus Christi College, a Cambridge (n. 286), un tempo conservato nel

monastero di Sant'Agostino a Canterbury. In esso è una miniatura con dodici scene della vita del Cristo inquadrate a finto marmo, ancora con figure che richiamano in qualche modo quelle scolpite ne' sarcofagi. Tali scene formano come un cartellone per l'esposizione dei fatti dell'Evangelo, rappresentando col disegno evidente le istorie del Cristo; così come poi, al tempo di papa Zaccaria, nella cappella di Teodoto a Santa Maria Antiqua, si svolse sulle pareti in tanti compartimenti, in tanti quadri, la leggenda del santo martire Quirico. In un altro foglio, fra i pilastri d'una nicchia, entro cui si asside e sta col capo appoggiato alla destra l'evangelista San Luca, si stendono con dodici soggetti altri cartelli, come rotuli dispiegati,[1] i quali mostrano che il senso pratico latino perdurava ancora, dando nuove composizioni storiche, arricchendo l'iconografia, complicandola, mentre altrove si ripetevano poveramente le immagini dell'agnello, dei seniori, di Cristo e degli evangelisti.

Abbiamo parlato qui di manoscritti, che nel medio evo si componevano per l'uso liturgico. Alcuni recavano le tabelle dei canoni, contenenti le concordanze dei quattro Vangeli, secondo le ricerche che risalgono a Teofilo Antiocheno e a Taziano, e il disegno tracciatone da Eusebio da Cesarea.[2] Altri, detti sacramentari, contenevano le orazioni che il sacerdote leggeva celebrando la messa, e furono ordinati prima da papa Gelasio e poi riordinati da papa Gregorio: nel sacramentario d'Autun erano le preghiere per la consacrazione degli ordini minori ecclesiastici e per le messe di tutto l'anno, secondo il canone gregoriano.[3] I diaconi, cui spettava

---

[1] *Paleographical Society*, II, tav. 34 e 44. Cfr. anche WESTWOOD, *Paleographia*, ecc.

[2] Eusebio da Cesarea raccolse le concordanze in 10 tabelle: I, concordanza dei quattro evangelisti; II, di Matteo, Marco e Luca; III, di Matteo, Luca e Giovanni; IV, di Matteo, Marco e Giovanni; V, di Matteo e Luca; VI, di Matteo e Marco, VII, di Matteo e Giovanni; VIII, di Luca e Marco; IX, di Luca e Giovanni; X, passi speciali dei singoli evangelisti. I primi manoscritti, nei quali i canoni appaiono, sono greci e siriaci (Ms. del monaco Rabula, ecc.); ed è notevole che nel solo manoscritto latino del VI secolo (Biblioteca di Vienna, c. 847) ov'è data la concordanza, le tabelle sono in caratteri greci (Cfr. JANITSCHEK, *Ada-Handschrift*).

[3] Cfr. DELISLE, *Anciens Sacramentaires*, Paris, 1886.

leggere il vangelo, lo facevano nell'evangilario: ne' primi tempi, il brano da leggere nella messa d'ogni giorno variava

Fig. 219 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Sacramentario di Drogone

a volontà del celebrante, più tardi fu fissato. Allora si ebbero evangilari di due specie: quello contenente i quattro Evangeli, ne'quali erano segnati i brani da leggersi nelle varie festività; l'altro in cui non erano riprodotti i Vangeli per intero, ma soltanto i brani da leggersi già ordinati per un ciclo d'anni. Per la lettura dell'epistola vi erano gli *epistolarii;* il coro

cantava sul graduale o antifonario. Per le benedizioni dei sacerdoti e vescovi eravi la raccolta di formule e di preghiere nel benedizionale. Per canti festivi, tanto la Chiesa latina quanto la greca usarono il salterio, contenente molti salmi, il *Te Deum*, il credo, il simbolo di Atanasio e il salmo apocrifo: *Pusillus, eram*, ecc.[1] Circa il secolo XI i sacramentari si fusero coi graduali, con l'evangilario e con l'epistolario, e formarono il messale; alcune parti, nelle chiese ove il clero era numeroso, rimasero separate (*chorale*, ecc., ecc.); ma là dove eravi un prete solo ufficiante, tutte le preghiere della messa furono raccolte nel *Missale plenarium*.

Le scuole di scrittura formatesi al tempo di Carlo Magno, che molto amò i libri e ordinò con capitolari la correzione dei testi, ci dettero un gran numero di manoscritti liturgici, ornati di fregi e di pitture, magnifici come il lusso della corte richiedeva. Non furono estranei agli elementi pittorici dell'ornamentazione carolingia gl'irlandesi, che si diffusero in Francia per mezzo de' missionari, i quali vi erano immigrati portando seco libri e immagini, ove l'ornamentazione era ridotta ad uno schema lineare, e questo assoggettava persino la figura umana, allungandola, torcendola a capriccio: tutto era informato a un'astrazione geometrica. Gli elementi irlandesi si fusero con gli orientali, che esistevano nell'arte di tutti i popoli germanici sin dal periodo delle migrazioni, e con i classici, ch'erano nel terreno dove quei popoli si stabilirono, nelle città e nelle colonie da essi frequentate o dominate. Dall'ornato irlandese l'arte carolingia apprese a intrecciare nastri a corpi di bestie; e dai musaici, dai sarcofagi, dai manoscritti antichi derivò l'amore per la decorazione vegetale: viticci, palmette, rosette, ecc., e poi ovuli, meandri, esseri mitologici, e così via, e più di tutto il senso classico

[1] Cfr. THALHOFEN, *Erklarung der Psalmen mit besonderer Rücksicht auf deren liturgischen Gebrauch* (Regensburg, 1889); P. G. FICKER, *Der Mitralis des Sicardus*, 1889; RUPERT VON DEUTZ (c. 1150), *De Divinis officiis* (MIGNE, *Patr. lat.*, t. 170); BELETH, *Rationale divinorum officiorum*; G DURANDUS (1286), *Rationale divinorum officiorum.*

Fig. 220 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Evangilario di Ludovico il Pio

dello sviluppo armonioso dei motivi ornamentali. Dagli elementi indigeni sorsero ornati propri della tecnica di intrecciar vimini e di battere il ferro: linee, spirali, punteggiature. E soprattutto le rappresentazioni di animali, i quali avevano avuto un alto posto nella religione dei Germani. Infine dai manoscritti greci e siriaci, che servirono alla correzione dei sacri testi voluta da Carlo Magno, derivarono all'ornamentazione carolingia alcune influenze, principalmente negli ornati delle tabelle canoniche.

I manoscritti carolingi miniati, a seconda della provenienza e della relazione dei testi tra loro, formano gruppi dipinti, che ci schiarano i caratteri particolari delle scuole locali che li composero; e possono essere indicati come segue, alla stregua della classificazione dello Janitschek.[1]

La scuola palatina ebbe centro in Aquisgrana e dimostrò una spiccata tendenza a forme classiche, sì nelle figure come nelle architetture e negli ornati: esempio, l'evangilario della Schatzkammer a Vienna, quello che, secondo la leggenda, fu rinvenuto sulle ginocchia della mummia di Carlo Magno; l'altro della Biblioteca di Bruxelles (n. 18723), alquanto posteriore, l'altro nel tesoro capitolare di Aquisgrana; il frammento d'evangilario nel Museo germanico di Norimberga. Tra questi, il primo mostra più spiccata la tendenza classica nelle figure dei quattro evangelisti che, come nota lo Janitschek, sono senza i loro simboli, il che dinota la grande antichità del modello copiato con singolare sicurezza dal miniatore carolingio. Nella mirabile figura di San Matteo (fig. 200) le proporzioni son buone, la struttura del corpo

[1] Bibliografia sulla miniatura carolingia: DELISLE, *Mémoire sur d'anciens Sacramentaires* (*Mem. de l'Inst. Nat. de France*, XXII, 1886); ID., *Le Sacramentaire d'Autun* (*Gazette Archéol.*, 1884); BASTARD, *Peintures, Ornements, Écritures et Lettres initiales de la Bible de Charles le Chauve*, Paris, 1883; BASTARD, *Peintures et ornements de Mss.*, I-III, Paris, 1832-69; JANITSCHEK, *Zur Gesch. der Karol. Malerei* (nel *Strassburger Festgruss an Anton Springer*), Berlin u. Stuttgart, 1885; G. B. DE ROSSI, *La Bibbia offerta da Coelfrido abbate*, Roma, 1887; MENZEL, P. CORSSEN, H. JANITSCHEK, A. SCHNÜTGEN, F. HETTNER, K. LAMPRECHT, *Die Trierer Ada-Handschrift*, Leipzig, Dün, 1889; LEITSCHUH, *Der Bilderkreis der karolingischen Malerei*, Bamberg, 1889; WESTWOOD, op. cit.

Fig. 221 — Parigi, Biblioteca Nazionale Evangilario di Ludovico il Pio

è ancor salda, il viso illuminato da forte luce rossa è di tipo romano, le ombre sulle vesti bianche sono brune e azzurre.

La scuola di Tours, fondata da Alcuino, dopo una breve fioritura, decadde per risorgere quando fu eletto abate Adelardo (a. 834); perciò tanto lo Janitschek quanto il Leitschuh suddividono in due serie i manoscritti attribuiti a quella scuola. Al primo periodo appartengono le cosiddette « Bibbie di Alcuino », eseguite sotto l'influsso anglo-sassone, facilmente spiegabile a chi pensi come Alcuino nell'epistola 78 (Migne, *Patrol.*, 43) parli dell'invio di taluni discepoli in Inghilterra, a fine di trapiantare da York a Tours l'arte dello scrivere: esse sono la bibbia della Biblioteca Cantonale di Zurigo (n. 1), che ha soltanto tabelle canoniche, iniziali ornate, intrecci di listelli terminanti in rostri di uccelli, e gli elementi antichi di palmette, di foglie d'acanto e coriformi; la bibbia della Biblioteca Vallicelliana in Roma (B. 6), con semplici ornati per lo più a penna; la bibbia della Biblioteca di Bamberga (A. 1, 5), che segna un grande progresso rispetto alle precedenti, unendosi agl'intrecci anglo-sassoni gli ornati vegetali e trovandosi qui miniature narrative, le prime dell'età carolingia. Vedansi ad esempio i fogli con le rappresentazioni della Genesi (figg. 201 e 202), con figurine d'oro e d'argento limitate da segni rossi, che ricordano i vetri dorati.

Al secondo periodo della scuola di Tours appartiene la cosiddetta bibbia d'Alcuino a Londra (Br. M., add. 10546), nella quale hanno largo sviluppo le rappresentazioni narrative; si vedono scene della Genesi, *Majestas Domini*, profeti, evangelisti, scene apocalittiche; si notano motivi antichi negli ornati con forme vegetali, vasi, tripodi, ecc.; si vede in una miniatura Mosè annunziante la legge di Dio al popolo raccolto in una sala dipinta con buona prospettiva, col soffitto a cassettoni, con colonne scanalate; le figure si dispongono intorno all'asse mediano della composizione. I corpi sono diritti, senza moto, e i virili non si distinguono dai muliebri; le facce sono rettangolari, le carni come arrossate per freddo.

Fig. 222 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Evangilario di Ludovico il Pio

Tuttavia il pittore sa esprimersi: quando Iddio guarda Adamo ed Eva in aria di rimprovero, i due protoparenti si rannicchiano, e Adamo addita Eva, causa prossima de' suoi mali; e quando Iddio proibisce loro di mangiare il pomo, essi ascoltano diritti, intenti. Gli alberi con rami dorati e foglie dalle fibre dorate dividono i campi delle rappresentazioni; la terra è d'un verde chiaro, come a marmi, limitata nel primo piano da linea curva; dietro si stende una zona turchina, e all'orizzonte una tinta rosata che, verso l'alto, muta in azzurro. Ciò fa ritenere che il manoscritto sia stato copiato da un esemplare più antico, come, del resto, le ragioni paleografiche lasciano supporre.

Insieme con questa si annoverano la bibbia di Rorico, amante di Rotruda, figlia di Carlo Magno (Parigi, bibl. naz., n. 3); l'evangilario di Lotario (id., n. 266); la bibbia di Carlo il Calvo, offerta dall'abate Viviano (a. 845-850), pure a Parigi; il sacramentario di Autun.

L'evangilario lotariano fu eseguito, per ordine dell'imperatore, dal « felice e venerato vescovo » Martino. Lotario Augusto, così leggesi, « volle far parte del gregge per meritare, umiliandosi, i doni del cielo; e il suo ritratto fu collocato sul principio del volume (fig. 203), per eccitare tutti coloro che lo avessero veduto a pregare pace a lui ». Il libro fu miniato allorchè Lotario fu riconosciuto come il solo imperatore, cioè dopo la morte di Lodovico il Pio (a. 840) e forse dopo il trattato di Verdun (a. 843), leggendosi questo verso a lui allusivo:

Induperator habetur rex augustus in orbe.

E il poema continua così: « Il pio imperatore, mosso dal suo amore verso Cristo e dalla sua venerazione per il santo vescovo Martino, volendo dare un magnifico gioiello alla chiesa, ordinò che questo libro fosse scritto in bei caratteri dai membri della Comunità, e ornato d'oro e di pitture religiose, affinchè chiunque conoscesse quanto questo luogo è in onore. Perciò

Sigilaus, obbedendo con zelo agli ordini del re, ordinò di scrivere qui interamente l'evangilario ».

Le miniature sono affini, ma scadenti al paragone di quelle della bibbia di Carlo il Calvo della scuola di Tours, e non

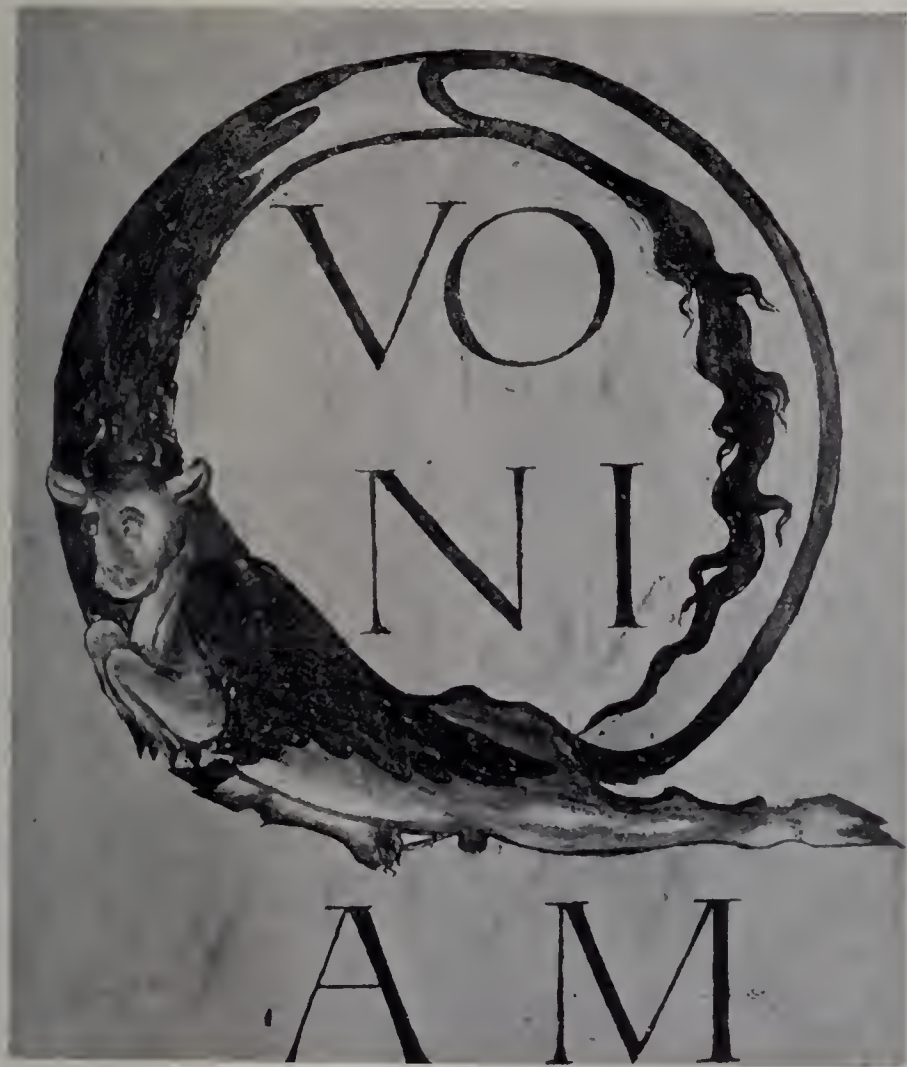



Fig. 223 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Evangilario di Ludovico il Pio

dimostrano lo stesso studio o la stessa ispirazione dell'antichità classica, quantunque sulle arcate dipinte si veggano centauri in atto di trafigger lepri, e piccoli uccelli che volano a

dissetarsi nei vasi. Potrebbe credersi piuttosto che a modello delle miniature si tenesse qualche codice siriaco, tanto sono evidenti i riscontri tra le arcate, con fregi d'oro e d'argento, adorne di uccelletti dai colori splendenti e d'animali svariatissimi, e quelle che già abbiamo vedute nel codice del monaco Rabula. E se si eccettua l'espressione più calma e il maggiore raggiramento di pieghe, le figure offrono una somiglianza fisionomica con quelle della scuola di Corbie, finanche negli occhi sbarrati pieni di diffidenza e nelle mani dalle dita grandi col lunghissimo e grosso indice curvo. Vedasi la figura di Lotario dalle carni imbevute di minio, nel trono circolare, tra splendori purpurei, appoggiantesi al pomo di una lunga canna, assistito da due guardie con elmo crestato, una delle quali tiene la lancia e lo scudo, l'altra la lancia del re (fig. 203). E vedansi il Redentore, nell'ovale, seduto sul globo, e i quattro evangelisti (figg. 204-208) con le pieghe delle tuniche e dei manti fatte a scale, tutte irte, spinose: il gesto della benedizione del Redentore è più determinato alla greca, e il culmine della lunga testa s'innalza enormemente. Infine, nella distribuzione degli emblemi, il miniatore dell'evangilario si dimostra più semplice e più capace di bilicare gli emblemi stessi ne' vuoti entro ai compartimenti, sugli archi frastagliati delle nuvole.

La bibbia di Carlo il Calvo fu offerta dall'abate conte Viviano (845-850), il quale coi monaci del convento di San Martino di Tours è rappresentato innanzi all'imperatore, così come spiegano i versi seguenti:

Hec etiam pictura recludit qualiter heros
Offert Vivianus cum grege hoc opus.

L'oro, il minio, la porpora dominano nelle miniature (figg. 209-212), come in quelle dell'evangilario lotariano; ma l'imitazione dell'architettura è meno viva che in altri manoscritti, come si vede, per esempio, nel foglio che rappresenta Mosè annunziante la legge al suo popolo: non più colonne

scannellate, non più prospettiva interna d'un'aula, ma capitelli dalle deboli forme, e tutto l'edificio costruito solo per mero suggerimento di luogo. A carte 1 e 2, tra i due rettangoli

Fig. 224 — Utrecht, Biblioteca. Salterio
Disegno al principio del salmo «Cantate domino canticum novum»

purpurei che sono in ognuna, vedonsi monete o medaglioncini con l'effigie del re Carlo il Calvo, e con le immagini di DAVID REX, di un uomo a cavallo, di un santo nimbato; a c. 8, entro due cerchi nell'iniziale D, il sole e la luna sulle bighe,

Fig. 225 — Utrecht, Biblioteca. Salterio
Disegno al principio del salmo «Cantate domino canticum novum»

coi segni zodiacali all'intorno; a c. 9, nei pennacchi d'un arco, entro tondi, due teste con elmetti alati, segnate a contorno rosso su fondo d'oro; a c. 326, negli ornati d'una tabella

canonica, tutti in oro, a contorni rossi, una donna che dà il becchime ai polli, uccelli che bevono in un cantaro, una chioccia coi pulcini, un pastore con le capre cozzanti; a c. 327 v., uccelli che bevono in un vaso, ed elefanti nei tondi dei pennacchi. Le figure sono d'un rosso vivo nelle carni, segnate da contorni neri subito seguiti da altri bianchi; le teste sono trapezoidali; i fondi, rosati come nel Virgilio vaticano.

La fioritura della scuola di Tours durò sino a mezzo il IX secolo, e quindi, decadendo, subì l'influsso di quella di Corbie, come si manifesta nelle foglie grosse, non studiate dal vero, che entrano nell'ornato, e nella scomparsa dei medaglioni e degli esseri fantastici. Così nell'evangilario della cattedrale di Mans (Parigi, Bibl. Naz., 261), in rapporto, per il testo con Corbie, per l'arte coi manoscritti di Tours; così nel manoscritto *De Arithmetica* di *Boetius* nella Biblioteca di Bamberga.

Il sacramentario d'Autun, conservato nella Biblioteca del seminario di quel luogo, dovette esser composto per una chiesa dedicata a San Martino, perchè soltanto la festa di questo santo è scritta in oro nel calendario. In una miniatura è rappresentato, in atto di benedire il popolo, Raganaldus abate, che, secondo il Delisle, è l'abate Raginaldo il quale reggeva il convento di San Martino di Marmontier verso l'845.[1] Lo si vede entro un medaglione centrale, dal-

[1] Il Delisle nella sua *Mémoire sur d'anciens Sacramentaires* ne descrive un gran numero, senza dare più importanza all'elemento artistico che al testo e senza cercar di stabilire raggruppamenti. Diamo qui lo spoglio dei principali sacramentari, con la numerazione romana del Delisle:

III. — Sacram. merovingico di Autun (Vat. Reg., 317): contiene un'arcata decorativa.

V. — Sacram. merovingico (Vat. Pal. lat., 493): mostra iniziali pisciformi.

VII. — Sacram. di Gellona (Par., Bibl. Naz., 12048): v. LABARTE; e LACROIX, *Moyen âge*.

XVII. — Sacram. di Metz, cosid. di Drogone (Par., Bibl. Naz., 9428): contiene liste dei vescovi di Metz che giungono, le contemporanee al testo, sino a Drogone (825-855).

XVIII. — Sacram. di Saint-Denis (Par., Bibl. Naz., 2290), della metà del IX secolo. Magnifica la decorazione delle prime sei pagine, la quale ha rapporti con la bibbia di Carlo il Calvo.

XXI. — Sacram. di Saint-Thierry (Bibl. di Reims), della seconda metà del IX secolo: il Delisle lo crede fatto per una chiesa di Noyon. Ha molte somiglianze con la bibbia di Carlo il Calvo.

XXIII. — Sacram. di Nonantola (Par., Bibl. Naz., 2292): pare della seconda metà del IX secolo. Il Delisle nota che in questo manoscritto non appare nessuna particolarità liturgica

l'alto d'un singolare edifizio a terrazzi, benedire i suoi monaci. Intorno, in altri quattro medaglioni, sono effigiate la Prudenza, la Fortezza, la Temperanza e la Giustizia. Le figurine e i particolari sono tutti d'oro con tratti vermigli e staccano sul fondo bianco della pergamena. Negli ornati il miniatore riproduce monete romane d'oro e d'argento, cammei, ecc., i segni zodiacali, i venti e i punti cardinali; così che sono evidenti le somiglianze del sacramentario con la bibbia di Viviano.

La scuola di Metz s'inizia con l'evangilario di Godescalco, che miniò questo manoscritto per ordine di Carlo Magno e di Ildegarda sua moglie, tra il 781 e il 783, prima di seguire l'imperatore a Roma. Il manoscritto è purpureo, a lettere auree ed argentee, ricco di motivi ornamentali nelle riquadrature di rettangoli tinti di porpora, a quadrifogli, a righe variate di colori, a meandri, a corridietro, a greche, a dentelli metà neri e metà bianchi, a prismi, a croci, a mandorle. Le figure sono grandiose, e sembran cartoni per musaici: in una è il Redentore benedicente, dietro cui, come dietro alle figure di due evangelisti miniati nel codice stesso, stendesi una cinta merlata (fig. 213); in un'altra è rappresentato il fonte dell'acqua di vita, motivo di fantasia orientale, che ritroveremo poi nelle porte bizantine delle chiese nell'Italia meridionale (fig. 214). Esso illustra le parole di Dio riferite da Geremia: « Il mio popolo ha abbandonato me, fontana d'acqua viva » (cap. II, 13); e quelle che Gesù volse alla Samaritana: « Chi berrà dell'acqua che gli darò io, non avrà più sete in eterno. L'acqua che io gli darò, diventerà in

---

e che è assai simile ai francesi. Giovanni vescovo d'Arezzo lo donò a Nonantola, forse avendolo portato di Francia ove era stato inviato ambasciatore nell'876.

LXII. — Sacram. di Ratisbona adattato all'uso di una chiesa di Verona. (Verona, Bibl. capit., n. 87). Nel calendario molti nomi indicano l'origine germanica del manoscritto Nell'*Exultet* si prega per Ottone e per Wolfango, che fu vescovo di Ratisbona († 994). Il Sacram. venne in possesso di Otberto, vescovo di Verona (992-1008), il quale lo adottò alla sua chiesa intercalandovi la messa di San Zeno. Contiene belle iniziali.

LXXXX. — Sacram. d'Ivrea, fatto per Wormando, vescovo circa il 1002. Contiene molti fregi e numerosissime miniature. (*NB.* L'EBNER, *Geschichte des Messale*, ecc., vuole vederci l'opera di una scuola locale). V. GAZZERA in *Memorie dell'Acc. delle Scienze di Torino*, serie II, t. XI.

esso fontana di vita, che zampillerà sino alla vita eterna » (Ev. di S. Gio., IV, 13 e 14). Anche nell'Apocalisse, Dio dice: « Io agli assetati per grazia darò la fontana d'acqua di vita ».

Fig. 226 — Epernay, Biblioteca Comunale. Evangilario di Ebo

La fontana è come un ciborio che s'innalza tra i fiori, circondata da pavoni, galli, fagiani, anitre e daini; ma più accuratamente la dipinse il miniatore dell'evangilario di Soissons (Par., Bibl. Naz., 8850), proveniente da San Medardo in Soissons, a cui, secondo la tradizione, fu donato da Ludovico il Pio, l'anno 827. Esso segna l'apice della scuola di Metz. Oltre la serie consueta delle miniature dei quattro evangelisti, vi si vede a c. 1 v. l'agnello mistico che dardeggia raggi

di luce sui Seniori, e a c. 6-v. la fontana d'acqua di vita (fig. 215), su di un ampio fondo architettonico, monumentale.

Le figure degli evangelisti sono grandiose: San Luca ha un impasto che richiama quello della pittura a fresco, e in generale essi sono solenni, potentemente agitati sotto la ispirazione divina. Gli ornati sono d'estrema finezza, con piccoli cammei, su fondo azzurro o purpureo, nelle chiavi e lungo gli

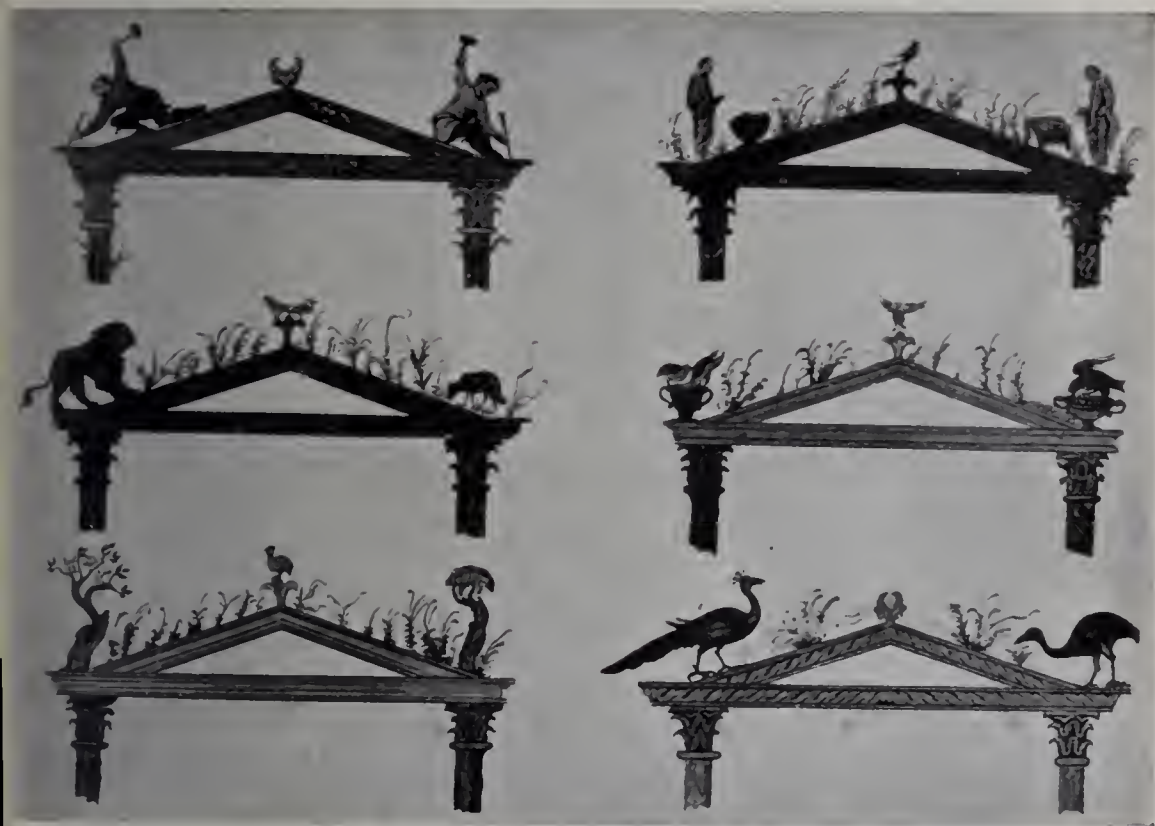



Fig. 227 — Epernay, Biblioteca Comunale. Evangilario di Ebo

archi; e con figurine e piccole scene staccate dalle parti architettoniche, fiancheggianti, attornianti le tabelle canoniche, come nel codice siriaco del monaco Rabula.

Alla stessa scuola di Metz appartengono: l'evangilario della Biblioteca nell'Arsenale di Parigi (n. 599), il quale per il testo sta a capo di questo gruppo di codici miniati, e per gli

ornati ha rapporto con le miniature di Godescalco, benchè conservi elementi lineari destinati a sparire dalle forme usate nella scuola; l'evangilario Harley (British Museum di Londra, n. 2788) della fine del secolo VIII, derivante dall'arte paleocristiana; l'evangilario della Biblioteca Comunale di Abbeville, dono di Carlo Magno ad Angilberto eletto nel 790 abate di Saint-Ricquier; l'evangilario di Ada, sorella di Carlo Magno, e quello della Biblioteca Vaticana (Pal. lat. 50) con figure grandiose, ma non saldamente costruite, dalle vestimenta rischiarate da raggi bianchi o dorati (figg. 216 e 217), con fregi e cornici sparse di fiori e d'uccelli, con nubi dentellate. Questo manoscritto proviene dal monastero di Lorsch; e ad esso ancora si associano il salterio di Lotario, presso Ellis e White a Londra; il sacramentario di Drogone, figlio di Carlo Magno, vescovo di Metz († 855); l'evangilario di Ludovico il Pio (n. 9388, Bibl. Nazionale di Parigi). Il sacramentario di Drogone, nella Biblioteca Nazionale di Parigi (n. 9428), di grande ricchezza iconografica, di fattura sciolta, calligrafica (figure 218 e 219), mostra la scena della crocifissione (c. 43 v.) simile a quella degli avorî carolingi, con la Chiesa recante una banderuola e in atto di raccogliere nel calice il sangue di Gesù; con un serpente che avvolge il piede della croce e la Terra che stende al Cristo le mani. Il miniatore abbozza ogni cosa frettolosamente. Nella lapidazione di Santo Stefano riesce a indicare il moto dei lanciatori di pietre con una certa vivezza, ma sa esprimere più l'idea che la forma, dice più che non figuri. Le case prendono le forme di giocattoli, gli ornati ne imitano altri comuni, in modo rapido, all'ingrosso, confusamente, senza regole. Ma ben più di questo manoscritto l'evangilario di Ludovico il Pio mostra la libertà e l'ingegnosità del compositore, il quale abbozza piuttosto che finire i disegni, ma è di una novità senza riscontro nell'età carolingia, d'una ricchezza di fantasia, di un senso decorativo stragrandi. Le tabelle canoniche, a carte 6 v. e seguenti, basterebbero a rappresentarci la libertà del suo autore nel disegnar cose che

tutti riproducevano alla stregua di precedenti esemplari: sopra una di tali tabelle bifore, alcuni festaiuoli legano gli steli di

Fig. 228 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Evangilario di Francesco II

fiori penduli dall'arco; altri sostengono tabelle sotto un architrave, tutti curvi, puntando una mano sotto gli archi sottostanti; altri, poggiati a un capitello, fanno forza per presentare

una targa. Poi, nelle lettere iniziali degli Evangeli vi sono figurine miniate, segnate come con un pastello, piene di vita, di movimento, benchè l'autore non definisca il suo pensiero e solo l'accenni con alcuni tocchi sicuri. Così quando rappresenta la Vergine seduta in cattedra, china verso la culla del Bambino; o rannicchiata sulla sedia all'apparizione dell'arcangelo annunziante. Egli spiega tutto, da grande novatore, dice tutto nelle sue piccole figure viventi, espressive; e se si propone di stilizzare i simboli degli evangelisti (figg. 220-223), che divengono mai al paragone gli sforzi de' miniatori contemporanei? Le forme delle cose si arrendono sotto la sua mano, si schiacciano, s'accorciano, s'allungano, come richiede lo spazio di cui dispone il maestro, il più moderno maestro che vanti l'età carolingia.

La scuola di Reims, dalla metà del secolo IX in poi, rappresenta l'arte carolingia ritiratasi nei conventi del nord-est della Francia: il tipo, secondo il Goldschmidt, ne è il salterio di Utrecht, [1] scritto in capitale rustica, tranne che nelle rubriche e nella prima linea d'ogni salmo, ov' è adoperato l'onciale. Esso non è forse originale, bensì un' imitazione carolingia di un manoscritto probabilmente greco, ornato da vere miniature, non da disegni a penna, come si può supporre osservando le frequenti correzioni nel disegno e notando le somiglianze di esso con altri salteri a colori. L'illustratore è un ingenuo: egli non va elaborando idee, ma cerca di tradurre vivamente in immagini le parole del testo (figg. 224 e 225), senza badare se qualche volta cade in forme enigmatiche. Per

---

[1] Bibliografia intorno al salterio di Utrecht:

Latin Psalter in the University Library of Utrecht, phot. and produced in fac-simile; WESTWOOD, *Fac-similes*, etc., etc., 1858; W. DE GRAY BIRCH, *The History, Art and Palaeography of the Utrecht Psalter*, Londra, 1876; SPRINGER, *Die Psalterillustration in frühen Mittelalter* (*Abh. d. phil.hist. Classe d. k. Sächsischen Gesell. d. Wiss.* Bd.VIII, 1880); GOLDSCHMIDT, *Der Utrecht Psalter* (*Rep. f. Kunstw.*, 1892); E. MAUNDE THOMPSON, *English ill. Mss.* (*Bibliographica*, 1894); F. F. LEITSCHUH, *Geschichte d. Karol. Malerei*, Berlin, 1894; GOLDSCHMIDT, *Albanipsalter in Hildesheim*, 1895; P. DURRIEU, *L'origine du Psautier d'Utrecht* (*Mélanges Havet*), 1895; GRAEVEN, *Die Vorlage des Utrechtpsalter* (*Repert. f. Kunstw.*, 1898); J. J. TIKKANEN, *Der Utrecht Psalter*, Helsingfors, 1900.

il desiderio d'interpretare i salmi e di vedervi profetati i fatti del Vangelo, rompe in licenze strane: là dove leggesi: « La voce del Signore è sopra le acque », egli traccia la scena del Battesimo di Cristo; e dove è scritto: « Ascolta, fanciulla, e riguarda, e porgi l'orecchio », disegna l'Annunziazione. Altra volta la corrispondenza del testo e dell'illustrazione

Fig. 229 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Salterio di Carlo il Calvo

quasi sfugge, come quando il pittore rappresenta una compagnia di cacciatori, a riscontro del versetto: *Odisti observantes vanitates*. Ad ogni modo, poche opere del medio evo e persino

dell'antichità, pensa il Tikkanen, possono stare a confronto del salterio d'Utrecht per ricchezza di motivi e per vivacità di rappresentazioni, nelle quali Dio, gli angioli, l'uomo, i beati, il diavolo e i dannati passano e si agitano come nella *Divina Commedia*. L'uomo si slancia con tutte le forze verso il cielo, donde un angiolo gli tende la mano, mentre dal fondo della sua caverna il demonio, stringendosi contro il petto i dannati, allunga il gran braccio per ghermire l'anima redenta; e una gran fiamma divampa. Altrove l'illustratore s'indugia in immagini idilliache: capre danzanti, la giumenta col puledro, l'aratore, la madre col suo bambino. E tutto ciò che il disegno dice, è detto con la espressione più veemente, tanto l'illustratore è padrone della mimica. La maggior parte de' gesti, che il Tikkanen esamina minutamente, trova raffronti nell'arte paleocristiana e più in là ancora. Vivaci sono le personificazioni naturali (la Terra, l'Oceano, ecc.), che abbondano nell'arte carolingia; le composizioni sono attraversate e divise da muri, siccome accade in molte miniature carolinge; e le figure sono aggruppate con arte entro paesaggi aventi relazioni con l'antichità. Tutte le diverse influenze che appaiono nel salterio sono bene indicate dal Tikkanen, il quale nota l'influsso dell'arte paleocristiana o dell'arte romana della decadenza nelle personificazioni naturali, nell'amore per le scene idilliche, nelle fogge di abiti, di armi, di mobili, in cui tuttavia si ravvisa un'imitazione non servile. Gli elementi medioevali si dimostrano nelle rappresentanze ove Dio, il diavolo,

Fig. 230 — Parigi, Biblioteca Nazionale
Salterio di Carlo il Calvo

gli angioli si agitano e combattono, e Dio appare munito di lancia e di scudo. I caratteri carolingi alla lor volta si rivelano nella nervosità inquieta che sottentra alla calma classica, nell'esagerazione dei gesti, nel contrarsi delle mani, negli occhi spalancati, ne' drappeggi tormentosi.

Il salterio d'Utrecht dovette trovarsi assai presto a Cantorbéry, ove servì di modello, e contribuì alla formazione dello stile anglo sassone. Ne derivarono il salterio Harley (British Museum, 603) della fine del X secolo, dove sono anche disegni che non trovano riscontro ad Utrecht, e il salterio di Eadwine in Cambridge. Nel 1621 fu acquistato da Sir Cotton, nel 1718 donato all'Università di Utrecht; ma con tutta probabilità fu eseguito nella diocesi di Reims, insieme con altri manoscritti i quali ebbero a modello altri della badia di Hautvillers eseguiti nella prima metà del IX secolo. Quel gruppo di codici liturgici, secondo il Goldschmidt, si può distinguere in una serie di manoscritti che mostrano lo stile della scuola di Reims più puro, e in un'altra di manoscritti dello stesso stile, ma divenuto assai rozzo. Appartengono al primo gruppo il salterio d'Utrecht, l'evangilario di Ebo, nella Biblioteca Comunale d'Epernay, il salterio della cattedrale di Troyes; al secondo, l'evangilario di Hincmaro (845-882), successore d'Ebo nel vescovado di Reims, che lo donò al monastero di San Teodorico presso Reims, gli evangilari Loisel (Parigi, Biblioteca Nazionale, n. 17968) e di Blois (Parigi, Biblioteca Nazionale, n. 265), il

Fig. 231 — Parigi, Biblioteca Nazionale
Salterio di Carlo il Calvo

salterio Douce, nella Biblioteca Bodleiana di Oxford, e infine un frammento d'evangilario legato insieme con un codice di Rabano Mauro, nella Biblioteca di Dusseldorf (B. 113), e nel *Liber Canonum* della Biblioteca Vallicelliana (Cod. A. 5) in Roma, tra tutti il più tardo.

Diamo un saggio dell'evangilario di Ebo (figg. 226 e 227) a miniature colorate che presentano molta somiglianza coi disegni a penna del salterio di Utrecht, specialmente nelle vignette delle tavole canoniche, dove le figurine hanno il profilo aguzzo, le mani aperte, il vestire simile a quello che si trova nel salterio medesimo; e spesso riproducono scene della vita quotidiana, cacce, artieri, ecc. La somiglianza è meno evidente nelle figure ingrandite degli evangelisti, dal drappeggiamento che meglio scopre le forme e dai corpi tormentati da una nervosità eccessiva. Ma peggio si presentano gli evangelisti nel salterio di Blois, ad esempio, come usciti da un bagno d'oro e di vino, dalle carni rosse, dai grossi tremanti contorni rossi, dai lumi bianchi dati con grande incertezza.

La scuola di Saint-Denis è determinata da un gruppo di manoscritti che rivelano forti influenze irlandesi e scozzesi, e provengono in parte dal convento di Saint-Denis, ove dimorò lo scozzese Dungal: l'evangilario di Francesco II (Parigi, Biblioteca Nazionale, n. 257), così chiamato perchè si attribuì la legatura del codice al tempo di quel re; la bibbia fatta scrivere da Carlo il Calvo, forse per l'abbazia di Saint-Denis, ove rimase fino al 1595 (Parigi, Biblioteca Nazionale, n. 2); il sacramentario della Biblioteca Nazionale di Parigi (n. 2290); l'evangilario di Saint-Vast nella Biblioteca di Arras (n. 1045).

La derivazione irlandese si nota in molti particolari, specialmente nelle iniziali con intrecci e lettere circondate da puntini, e nelle tabelle canoniche, di cui diamo un saggio ricavato dall'evangilario di Francesco II (fig. 228); mentre le figure alquanto analoghe a quelle della scuola di Tours,

Fig. 232 — Roma, Biblioteca del convento di San Paolo fuori le mura
Bibbia di Carlo il Grosso

prendono proporzioni più gracili e vestimenta disposte con simmetria.

La scuola di Corbie, fiorita fra l'850 e l'875, subì dapprima l'influsso della scuola di Tours, e poi alla sua volta agì su questa con l'ornamentazione sua propria, a foglie ampie e grasse, non imitate dal vero, ma trattate manieratamente a zigzag. Appartengono alla scuola: il sacramentario di Hrodadus, nella Biblioteca Nazionale di Parigi, scritto o fatto scrivere da questo per la propria ordinazione a prete (a. 853); il salterio di Carlo il Calvo, scritto da Liutardo fra l'anno 862 e l'863 (Parigi, Biblioteca Nazionale, n. 1152); il libro di preghiere di Carlo il Calvo, esistente a Monaco nella Schatzkammer; il libro aureo di Saint-Emmeran, nella Biblioteca di Monaco, scritto per Carlo il Calvo da un Berengario insieme con Liutardo, forse lo stesso già citato, nell'anno 870; la bibbia di San Paolo fuori le mura di Roma.

Il salterio di Carlo il Calvo ricorda Liutardo nel verso:

Hic Calamus facto Liuthardi fine quiescit.

Questo monaco di Saint-Denis depose la penna che aveva scritto il codice per il suo signore, quando questi era già padre di più figliuoli, come si legge nelle preghiere del libro, che dovette quindi essere composto tra gli anni 846 e 869, data della morte del re. Una delle miniature raffigura Davide con quattro compagni, in atto di slancio o di danza (fig. 229); una seconda, Carlo il Calvo sul trono (fig. 230):

Cum sedeat Karolus Magno coronatus honore
Est Josiae similis parque Theodosio.

Una terza, San Girolamo (fig. 231), « commentatore illustre, sacerdote che ha tradotto con forza e nobiltà le leggi di Davide »:

Nobilis interpres Hieronymus atque sacerdos
Nobiliter pollens transcripsit iura Davidis.

Fig. 233 — Roma, Biblioteca del convento di San Paolo fuori le mura. Bibbia di Carlo il Grosso.

La porpora, l'oro e il minio dominano nei fogli; le carni rosse delle figure sono lumeggiate di bianco, i lineamenti son segnati di nero; le incorniciature hanno le grasse foglie caratteristiche, mentre le iniziali mostrano grande relazione con quelle di Tours.

Nella bibbia di San Paolo le figure esprimono un'energia strana, un impeto che le fa ripiegare sulle gambe, quasi dovessero prendere uno slancio o correre all'assalto. I cavalli non toccano la terra, e si slanciano nell'aria come pegasi o grifi volanti. Un'aria di sospetto spira dalle teste umane, la vecchiezza è nei volti; gli occhi guardano di sbieco; le membra sembrano scavezzate, così che le gambe formano un angolo col resto del corpo. Talora sembra che l'uragano le curvi, le aggiri, le balzi dalla terra nell'aria; in tutto è la furia, l'agitazione, il tremito o la convulsione dei corpi. Ogni rappresentazione par quella di un cataclisma; le teste, mosse dallo stupore o dallo spavento, si buttano indietro, come per rotolare dietro le spalle, e il popolo affollato sembra invocare requie dall'alto, ove appaiono il Cristo terribile, gli angioli coperti di penne occhiute e i mostri a quattro teste.

La bibbia di San Paolo fuori le mura di Roma, miniata da Ingoberto, che si vanta di vincere nella gara gli artefici italiani:

> *Ingobertus eram referens, et scriba fidelis*
> *Graphidos Ausonios aequans superansque tenore*
> *Mentis.*

non regge al confronto della bibbia già citata della scuola di Tours, proveniente dall'abbazia di San Martino, eseguita per Carlo il Calvo, esistente nella Biblioteca Nazionale di Parigi, la quale servì di esemplare, o almeno derivò da una fonte comune. La bibbia di San Paolo ne sembra una copia barbara. Per esempio, nella pagina con l'istoria di S. Girolamo (fig. 232), innanzi a una porta, dietro ai merli d'una cinta murata, vedesi cioè una megera che, nel codice di Parigi (fig. 210), tiene una

Fig. 234 – Roma, Biblioteca del convento di San Paolo fuori le mura
Bibbia di Carlo il Grosso

lancia e uno scudo, e serba il carattere della classica allegoria della città. Il mare sembra formato a covoni di grano, e in esso pare che spuntino due alberi fronzuti, mentre il mare e la trireme che lo solca, e la riva, e gli edifici di essa, sono determinati e segnati sottilmente nel codice di Parigi, con più fine impasto di colori, con dorature che dànno splendore alle vesti aranciate dei personaggi dalle carni bianche con ombre lividette e lumi gialli. Nella bibbia di San Paolo, la seconda zona della miniatura della stessa pagina è divisa in due parti, e invece è ampia, grandiosa la scena, monumentale, nella bibbia di Parigi, con Eustochia e Paola seguite dalle ancelle, con San Girolamo che interpreta i libri sacri, e coi seguaci di lui su un lungo banco, accanto ai quali è uno stipo o scansia a guisa di torre; nell'altra bibbia, invece, San Girolamo e i suoi sono messi dentro una cinta fortificata, forse per mala interpretazione del modello. Così nella terza zona della pagina stessa, nella bibbia di Parigi, il santo consegna i volumi biblici ai seguaci, che vanno con gran fatica a riporli entro armadi; mentre nella bibbia di San Paolo il miniatore riproduce in parte similmente una scena della seconda zona, cioè San Girolamo in atto di spiegare il sacro testo ai monaci, e in altra parte, pure sdoppiando la rappresentazione, lo stesso santo che consegna i volumi ai monaci stessi, i quali, avutili, non si curvano, non affaticano per il gran peso e braccia e spalle, ma sembrano gettarli di là d'una muraglia.

Anche nella prima scena della Genesi (fig. 233) tutto è più barbaro nella miniatura d'Ingoberto. L'angelo che ad ali spiegate assiste alla creazione, nel codice di Parigi, in quello di San Paolo manca; e l'angelo che caccia gli uomini dal Paradiso, invece dello scettro imperiale, qui tiene una spada, e, fuori dall'Eden, Eva non veste come una matrona, non si copre il capo con un velo, e Adamo non porta la tunica a esomide aranciata con orlature d'oro, ma entrambi vestono di rozze irte pelli, che lasciano scoperto il nudo. E quando odono la voce di Dio, presso l'albero del bene e del male, nella bibbia della

Fig. 235 — Roma, Biblioteca del convento di San Paolo fuori le mura
Bibbia di Carlo il Grosso

Biblioteca Nazionale di Parigi, Adamo sembra mordersi una mano, ed Eva, china la testa tra le spalle, si curva scimmiescamente, si rannicchia. Nel codice romano la scena manca; il Creatore sopravviene mentre Adamo sta per mangiare il frutto proibito, ma già questi ed Eva copronsi con una gran foglia. Par quasi che il miniatore di San Paolo abbia rimediato così alla mancanza di spazio originata dall'aver troppo moltiplicato i momenti dell'azione. Egli rappresentò nella prima zona il Creatore che solleva Adamo da terra, poi che gli parla, quindi che gli toglie, mentre sta immerso nel sonno, la famosa costola; nella seconda, il Creatore che alza Eva da terra, poi che la consegna ad Adamo presso l'albero del bene e del male, e quindi i due vicino l'albero stesso, a cui s'avvinghia il serpente tentatore, e sono in atto di peccare, e già con le foglie di fico, e già hanno udito il Creatore che dietro le spalle di Eva alza la destra maledicente. Da questo confronto risulta che il miniatore della bibbia romana si allontanò dal tipo bizantino, a cui fu più ligio l'altro di Tours, e copiò di maniera, prendendosi anche libertà da ignorante, ma eseguì il tutto con una scioltezza, con una disinvoltura materiale e strana. I suoi alberi sembrano polipai; le piante, i cespi di fiori, volgono e intrecciano gli steli come serpentelli, e le figure sembrano l'una un calco dell'altra, tutte con espressione brutale.

Continuiamo il confronto. A carte 27 del codice di Parigi si vede Mosè che riceve le leggi dalla mano divina, sporgentesi dalla cerchia del cielo: Mosè non ha i capelli lunghi, pioventi sulle spalle, secondo la moda barbara, è quasi calvo, e sta come su una terra vulcanica, donde escono fiamme a lingue color arancio e oro, e spuntano margherite simmetricamente disposte nel basso. Quasi non comprendendo il senso di quelle fiamme, Ingoberto fece uscire cespi d'erba (fig. 234), alberi fronzuti coi tronchi come grossi sermenti di vite, e serpeggiare, torcersi gli steli dei suoi fiori.

In uno scompartimento inferiore è rappresentato Mosè che dà le leggi al suo popolo: nella bibbia di Parigi questo si

Fig. 236 — Roma, Biblioteca del convento di San Paolo fuori le mura
Bibbia di Carlo il Grosso

compone di magnati con palli orlati d'oro, manti fimbriati, corone e cerchi d'oro sui capelli, tutti sotto un nobile edificio tra

Fig. 237 — Roma, Biblioteca del convento di San Paolo fuori le mura
Bibbia di Carlo il Grosso

le cui colonne si tendono le *vela*. Nella bibbia di San Paolo gl'Israeliti portano i capelli tirati sulla fronte, senza alcun ornamento, e vestimenta che hanno perduto ogni classico

drappeggio; l'edificio non ha più le cortine, il tetto sembra piuttosto una tenda stesa su fusti d'albero.

A carte 215' del codice di Parigi si vede il re Davide entro un ovale, coi quattro musici del tempio e assistito da due guardie; ai quattro angoli, la Prudenza e la Giustizia con una palma, la Fortezza e la Temperanza che sollevano le destre. Ingoberto, non comprendendo una composizione così simmetrica, le figurette allegoriche degli angoli e le altre tanto composte nei loro atteggiamenti intorno a Davide, tutte su leggiere strisce di nuvole, mette il re cantore sopra una curva merlatura girante sotto un arcone (fig. 235) a cui stanno attaccate pezzuole, e dietro cui s'erge una città con case, torri e basiliche; e invece de' sonatori assisi in cattedra, che con la destra ignuda tengono gli strumenti, ci presenta de' barbari seduti su cuscini, uno come preso da delirio, con le braccia in alto frementi, e un altro, acrobata, che con la punta d'un piede tocca di slancio la vetta d'un comignolo o d'una torre.

Fig. 238 — Roma, Biblioteca del convento di San Paolo fuori le mura. Bibbia di Carlo il Grosso

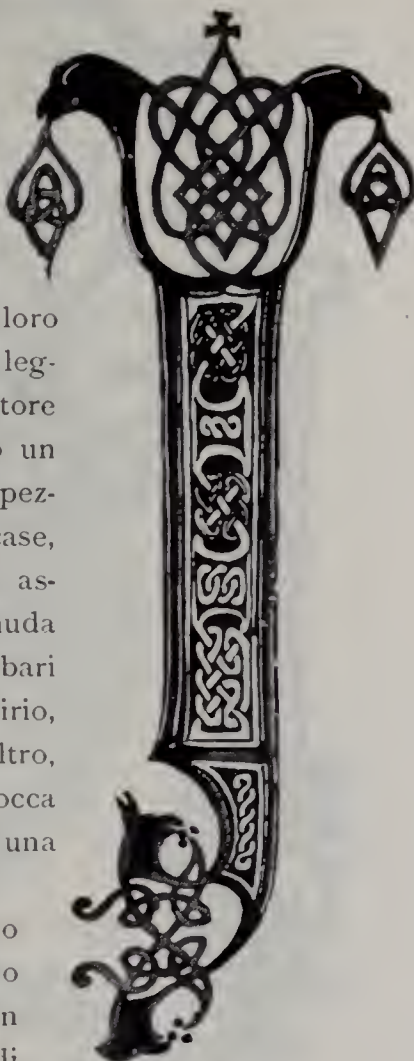
A carte 423 del codice di Parigi, Carlo il Calvo, che riceve la bibbia e l'ossequio dai monaci, siede in augusto seggio con predella ai piedi (fig. 209); nel codice di Roma (fig. 236) sta come in una gabbia ornata di gemme intorno. In quello, due figure allegoriche, ne' pennacchi dell'arco, stendono corone all'imperatore, sul cui capo, tra due lampade d'oro, sporge la mano raggiante dell'Eterno; in questo, le quattro Virtù cardinali e due angioli scettrati sulle nubi a mo' di orlature a semicerchi. Nel primo,

gli assistenti al trono, cioè due signori della corte, con bende d'oro intorno al capo, e le guardie palatine ricchissime di ornati nelle acconciature e negli elmi crestati; nel secondo, le guardie stanno a capo scoperto, l'una con la lancia e l'enorme scudo, l'altra con la daga nel fodero, ma a sinistra del trono sta una donna regale, forse la moglie di Carlo il Grosso, seguita da un'ancella. Come in processione, nella bibbia di Parigi, il conte Viviano, abate di San Martino di Tours, seguito dai canonici di San Martino, si avanza recando l'omaggio della bibbia al sovrano, così come si rileva dai due versi:

Fig. 239 — Roma, Biblioteca del convento di San Paolo fuori le mura. Bibbia di Carlo il Grosso

Haec etiam pictura recludit qualiter heros
Offert Vivianus cum grege hoc opus.

Carlo il Grosso, nel codice romano, è un barbaro gigantesco, un gran sacco di adipe; nel parigino le proporzioni grandiose di Carlo il Calvo non superano di troppo quelle de' cortigiani, degli scudieri e de' monaci, benchè qui pure il re, come la divinità, grandeggi su tutti.

Un'altra composizione è similissima nei due codici, quella che riunisce i quattro evangelisti intorno alla losanga in cui sta il Cristo, in un'aureola; ma mentre il codice della Biblioteca Nazionale di Parigi (fig. 212) ci mostra ogni figura, ogni drappeggiamento calcolato, in quello di Roma (fig. 237) tutto è fatto

in un modo irrequieto, senza molti particolari e convenzionalmente, con le nubi spizzettate, i contorni grossi, le pieghe a zigzag: le teste non possono piantarsi ferme, di fronte, ma si piegano, si torcono, girano sul collo in modo inverosimile.

Sono scritti entrambi i codici in lettere d'oro, spesso su pergamena purpurea, secondo la tradizione che riservava ai re il color d'oro e il colore di porpora per i testi della Sacra Scrittura. Quello di Parigi fu offerto a Carlo il Calvo probabilmente verso l'anno 850, poichè l'abate Viviano morì nell'853, e nel poemetto che accompagna le miniature si fa menzione della

Fig. 240 — Roma, Biblioteca del convento di San Paolo fuori le mura
Bibbia di Carlo il Grosso

guerra sostenuta dal re contro i Bretoni; quello di Roma fu donato probabilmente da Carlo il Grosso alla basilica Ostiense, quando vi si recò per essere incoronato imperatore. E questo è più dell'altro sinceramente carolingio nella sua rozzezza e

nella sua foga. Le lettere s'approssimano nell'uno e nell'altro volume alle belle capitali romane o alle maiuscole onciali regolari; ma in quello di Parigi gli ornati sono a palme rotondeggianti, mentre nell'altro di Roma le foglie sono più aperte e lunghe. Dall'alto al basso le grandi maiuscole sono adorne nel pieno da meandri e palme nel primo; sempre da fettucce annodate, come da transenne, nel secondo (cfr. figg. 238-242). In quello si vedono monete imperiali ne' margini a fogliami, in questo no, mai. Tutto dimostra come l'uno derivi da una scuola che aveva attinto direttamente all'arte classica, tanto che il sole stesso nella lettera *D*, a carte 7, sta come un imperatore romano trionfante sulla biga; e l'altro nella sua ignoranza delle leggi d'arte, ma nell'impeto tutto nuovo, rappresenta meglio l'avvenire.

Fig. 241 — Roma, Biblioteca del convento di San Paolo fuori le mura. Bibbia di Carlo il Grosso

Alla scuola di Corbie appartiene anche il frammento di sacramentario della Biblioteca Nazionale di Parigi (n. 41), già nella cattedrale di Metz. Vi si vede Cristo in gloria, tra due tetramorfi, innalzarsi nella mandorla stellata dal piano, dove poggia l'Oceano su un delfino e la madre Terra allattante due bambini, mentre ai suoi piedi s'attorce un serpente (fig. 243). Altre composizioni (figg. 244-246) mostrano ad evidenza l'affinità di questo

frammento di sacramentario con gli altri manoscritti della scuola di Corbie.

Ancora un gruppo di codici liturgici miniati si formò, secondo il Leitschuh, nei pressi di Orléans, sotto l'impulso dato all'arte dal celebre poeta Teodulfo; e a quello appartiene la bibbia di Teodulfo medesimo, conservata a Puy, ricca di ornati e di medaglioni, con la quale hanno relazioni la bibbia della Biblioteca Nazionale di Parigi (n. 9380) e l'altra bibbia di Teodulfo (in id., n. 11957).

Fig. 242 — Roma, Biblioteca del convento di San Paolo fuori le mura. Bibbia di Carlo il Grosso

Oltre questa scuola, ne esistettero altre non bene determinate sin qui, delle quali esistono manoscritti non classificabili con quelli che abbiamo indicato: tali il *Codex millenarius* della Biblioteca di Kremsmünster, designato come italiano dalla tradizione; l evangilario del duomo di Treviri, con influenza irlandese nelle iniziali; l'evangilario di Anno, vescovo di Frisinga (850-875), a Monaco. E lungi dal lusso delle corti e dalla magnificenza delle maggiori badie si sviluppò un'arte più semplice e popolare, che non ricorse alla porpora e all'oro, ma con disegni a penna, talvolta accompagnati da leggiere tinte, seppe rendere vivamente, con senso naturalistico, le sacre scene. Secondo lo Janitschek, dovrebbero classificarsi come esemplari di quest'arte l'evangilario di Chartres (Parigi, Bibl. Naz., 9386); il manoscritto Wessobrunner della Biblioteca di

Monaco (lat. 22053); il manoscritto di Ottfrid, a Vienna; il salterio di Ludovico il Tedesco, a Berlino; l'Apocalisse della

Fig. 243 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Sacramentario già nella cattedrale di Metz

Biblioteca di Treviri (n. 31), lavoro eseguito a norma di un manoscritto del V secolo.

Come abbiam veduto, povera e scarsa pel primo periodo, l'iconografia si fa quindi ricca e abbondante, e la ragione,

Fig. 244 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Sacramentario già nella cattedrale di Metz

dice lo Janitschek, sta nel diverso atteggiarsi della corte imperiale circa il problema del culto delle immagini. I libri carolini, egli scrive, senza essere del tutto iconoclasti, cercarono

di frenare la venerazione delle immagini, mentre al tempo di Ludovico il Bonario partirono invece dalla corte imperiale le

Fig. 245 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Sacramentario già nella cattedrale di Metz

polemiche contro Clemente di Torino, il quale ancora difendeva le austere idee dei libri carolini.

Durante l'evo carolingio, Sangallo è un centro di attività artistica: quivi le frequenti immigrazioni di monaci irlandesi

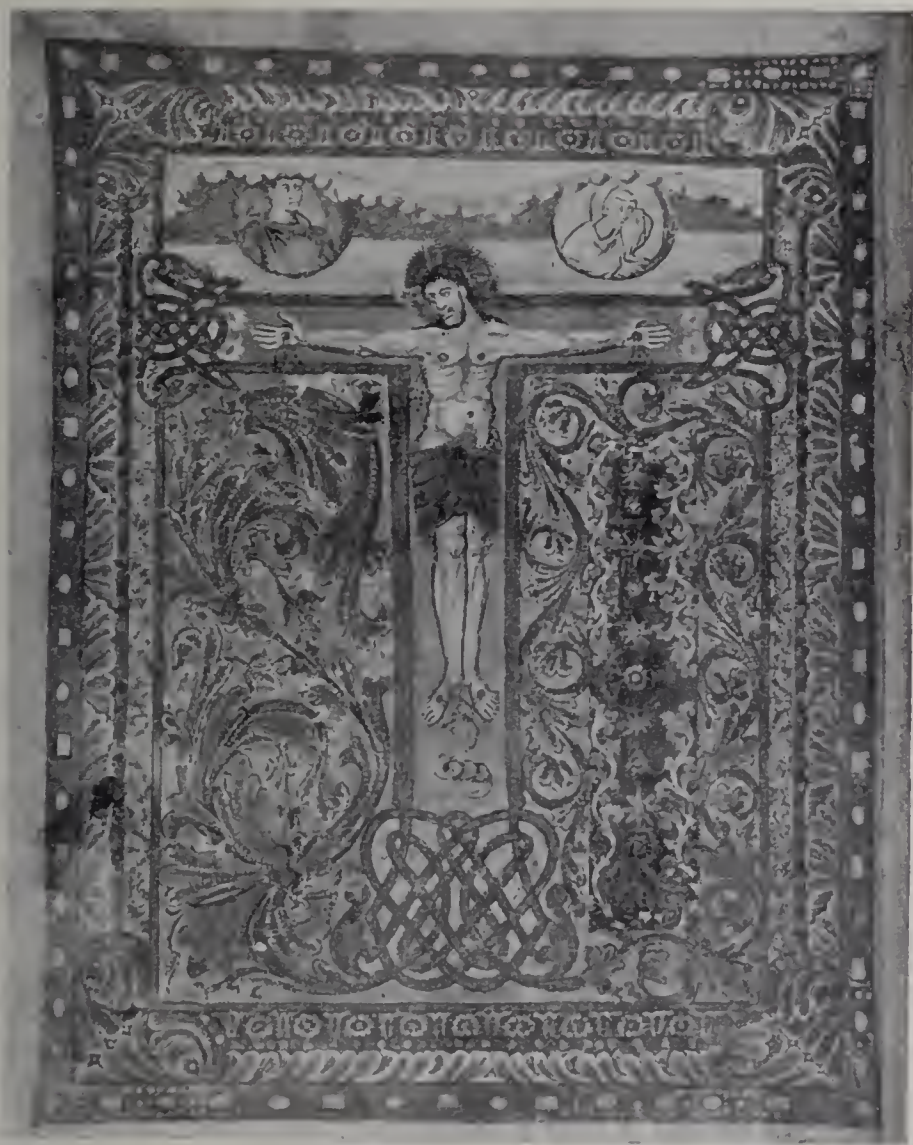



Fig. 246 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Sacramentario già nella cattedrale di Metz

avevano elevato la cultura e portato modelli a calligrafi e a miniatori. Gli esempi fruttarono, e nella seconda metà del secolo IX, al tempo di Tutilo e di Rotperto, la miniatura fiorì e acquistaron fama i cultori di essa, il monaco Sintram e

Folcardo. Caduti in disuso i libri irlandesi, la maniera nuova si svolse sotto le varie influenze della miniatura carolingia, e continuò anche nella seconda metà del X secolo.

Contemporaneamente fiorì la scuola di Fulda, fondata da San Bonifacio, tenuta in onore da Rabano Mauro; ma soggetta fortemente a influssi anglici, non pareggiò le scuole carolingie di Francia. E sorsero le scuole di Reichenau e di Treviri, che divennero i centri della pittura tedesca a tempo degli Ottoni; e così altri monasteri, di poca importanza artistica nell'evo carolingio, l'acquistarono grandissima in seguito: Ratisbona, ad esempio, scossa alla voce dei vescovi Wolfango e Romualdo, ebbe nel monastero di Sant'Emmeran un focolare di cultura,[1] a cui s'infiammarono i principali promotori del movimento religioso della Germania, sino a Enrico II.

Appartengono alla scuola di Ratisbona: il sacramentario di San Wolfango (a. 993-994) della Biblioteca Capitolare del duomo di Verona (cod. LXXXVII), nel quale leggesi una preghiera del defunto Wolfango, per Ottone III gloriosissimo re; il libro degli evangeli di Enrico II, nella Biblioteca Vaticana (cod. vat. ott. lat. 74). Appartiene invece alla scuola di Reichenau il salterio detto *Codex gertrudianus*, del Museo di Cividale, scritto probabilmente per Egberto nel periodo 984-993, e ornato di ricche iniziali e miniature con i ritratti dei vescovi di

[1] Bibliografia sulla miniatura ne' monasteri renani: SPRINGER, *Die deutsche Kunst im X Jahrhundert*, in *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn [illegible] vol. I pag. 115-156. M. KEUFFER, *Beschr. Verz. der Hs. der Stadtbibl. zu Trier*, T. [illegible]. JANITSCHEK, *Geschichte der Deutsche Malerei*, Berlin [illegible]. P. CLEMEN, *Studien zur Gesch. d. Karol. Kunst*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, [illegible]. KOBELL, *Kunstvolle Miniaturen und Initialen*, München 1890. BEISSEL, *Ein Sakramentar des XI Jahrhunderts aus Fulda* (*Zeitschr. f. christl. Kunst*, 1894). ADALBERT EBNER, *Quellen und Forschungen zur Geschichte u. Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter*, Freiburg i. B. [illegible]. LEITSCHUH, *Geschichte der Kar. Malerei* [illegible]. RUDOLPH RAHN, *Geschichte der bild. Kunst in der Schweiz*, 1873. LAMPRECHT, *Der Bilderschmuck des Cod. Egberti zu Trier und des Cod. Epternacensis zu Gotha*, Bonner Jahrbücher Heft LXX, [illegible]. F. X. KRAUS, *Die Miniaturen des Codex Egberti*, Freiburg [illegible]. ED. BRAUN, *Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im früher Mittelalter*, Trier [illegible]. VÖGE, *Eine deutsche Malerschule und die Wende des ersten Jahrtausends*, [illegible]. ID., *Ein verwandter des Codex Egberti* (Repert. f. Kunstwissenschaft XIX [illegible]). SAUERLAND u. HASELOFF, *Der Psalter Erzbischof Egbert von Trier Codex Gertrudianus in Cividale*, Trier [illegible]. G. SWARZENSKI, *Die Regensburger Buchmalerei des X u. XII Jahrhunderts*, Leipzig 1901.

Treviri; trasportato quindi lontano, in Russia, dove si arricchì delle orazioni gertrudiane e di cinque pitture, ritornato poi in Germania, si ferma infine a Cividale. La parte del *Codex gertrudianus* contenente il salterio di Egberto, come il codice d'Egberto a Treviri, derivano artisticamente da Reichenau, e testimoniano del nuovo vigore impresso alle arti da quel vescovo di Treviri, che rivolse la sua attività a riparare allo

Fig. 247 — Treviri, Biblioteca Nazionale. Codice di Egberto

squallore delle chiese. Maggiormente lo ricorda quello dei manoscritti conservati alla Biblioteca Nazionale di Treviri, in cui si vedono i due monaci Heraldus ed Heribertus che l'offrono al vescovo, e che forse lo miniarono, raccogliendo antichi motivi cristiani nelle loro composizioni (figg. 247 e 248).

Alla scuola di Fulda appartengono: il manoscritto di Rabano Mauro: *De laude Sanctae Crucis*, nella Biblioteca

Vaticana (codice reg. 124); le copie nel duomo di Perugia, e nella badia di Montecassino l'altro manoscritto di Rabano: *De origine rerum;* la copia nel duomo di Modena della raccolta di leggi barbariche, fatta fare a Fulda da Lupo abate di Ferrières per Eberardo conte del Friuli (829-832); il sacramentario della Biblioteca di Lucca, scritto per uso della badia di Fulda; il codice latino 171 della Biblioteca di Vercelli; *Agrimensores* della Biblioteca Vaticana (pal. lat. 1564), che è una copia di modello antico eseguita a mezzo il X secolo.

Un'altra scuola pittorica che ha grandi relazioni con quella di Reichenau è la scuola di Echternach, la quale produsse il « Registrum Gregorii » della Biblioteca Civica di Treviri, appartenente agli ultimi anni di Egberto, cominciato quando Ottone II era ancora in vita, compiuto dopo la sua morte, come dai seguenti versi del codice:

Temporibus quondam tranquilla pace serenis
Caesaris Ottonis Romana sceptra tenentis
Italiae nec non Francorum jura regentis
Hoc in honore tuo scriptum Petre sancte, volumen
Auro contectum, gemmis pulcherrime comptum,
Egbertus fieri jussit presul Trevirorum . . . . .

Un foglio staccato dal « Registrum Gregorii » è quello del Museo Condé a Chantilly (fig. 249), rappresentante Ottone II in trono, circondato dalle nazioni tributarie, così come nei dittici eburnei dei bassi tempi il console si vide assistito dalle figure di Roma e di Costantinopoli. « Germania, Francia, Italia e Alamannia » presentano globi all'imperatore, che, simile a un Dio, regge il globo crocesegnato.

Col salterio di Egberto hanno evidenti relazioni: il sacramentario della Biblioteca Nazionale di Firenze (B. A. 2, membr. 4, p. 3, n. 7), eseguito probabilmente nel periodo corso tra le incoronazioni di Ottone I e di Ottone II; l'evangilario già a Bamberga e ora nella Regia Biblioteca di Monaco (con. 58, cod. lat. 4453), di cui diamo un saggio nelle figure delle nazioni « Sclavinia, Girmania, Gallia e Roma », che si

avanzano sommesse, coi tributi, verso Ottone III (fig. 250); e l'evangilario, pure proveniente a Monaco (con. 57, cod. lat. 4452) da Bamberga, in cui sono rappresentate, tra le

Fig. 248 — Treviri, Biblioteca Nazionale. Codice di Egberto.

altre miniature, l'ascensione del Cristo (fig. 251) e l'incoronazione di Enrico II e di Cunigonda, sua moglie (fig. 252), come a illustrazione dei voti di vita e vittoria a Enrico, grande e pacifico imperatore, di salute e di vita alla regina.

Mentre tanta vita artistica animava le badie carolingie e si diffondeva ne' monasteri renani al tempo degli Ottoni, l'Italia sembrò ridotta al nulla, dalle guerre devastatrici. Eppure nel Mezzogiorno i monaci benedettini, tornati nel 720 a Montecassino, abbandonato da più d'un secolo, imposero una grande attività di studio e di lavori nella vasta pianura

che da Cassino si stende fino a Frosinone, e nei paesi del Sannio e della Marsica.

Sulle rovine delle chiese e dei monasteri sorsero nuove basiliche e città sante, ricche de' marmi preziosi dei templi pagani diruti, de' resti superbi della grandezza romana; ma ecco sullo scorcio del secolo nono tornano i nembi a infuriare sulle risorte case di Dio, sui campi dove regnava la pace.

L'altipiano vulturnese, popolato di chiese e di cenobi, fu rovinato ed arso dal Soldano di Bari; e i Saraceni poi, sopraggiunti da Napoli, depredarono tesori, sgozzarono novecento monaci, ridussero tutto a deserto. Dopo tanto scatenarsi della barbarie sulla civiltà rinascente, per disperderne le vestigia, non deve sembrare segno di morte dell'Italia artistica la mancanza di documenti dell'alto medio evo intorno a quei focolari della cultura italiana. Di fronte ai tanti codici superbi di Francia possiamo appena citare il libro della « Regola », conservato a Montecassino, scritto e miniato a Capua nel 915 per l'abate Giovanni I;[1] ma tuttavia sarebbe incomprensibile che tanto ardore dei soldati di San Benedetto dovesse spegnersi intorno al sepolcro del santo, per manifestarsi solo nei paesi lontani.

E Roma, che mantenne vive le antiche tradizioni cristiane, che le trasmise nelle badie irlandesi e anglo-sassoni, di Francia e di Germania, ebbe pure una vita artistica perenne; e, come bene ha sostenuto Francesco Xaverio Kraus, sopravvissero nell'Urbe lungo tutto il medio evo le forme iconografiche e stilistiche antiche. Ad ogni ricerca sotto gli edifici che si sovrapposero agli antichi, nuovi documenti vengono in luce nella persistenza di una tradizione locale. Roma, dove l'arte d'ogni regione si volge, si raccoglie e s'ingurgita, sacrificò le forme nuove alle altre più nuove, così come si fa sempre ne' luoghi troppo pieni d'energia e di ricchezza; e le sue vicende tumultuose aiutarono la distruzione, avvenuta

[1] Mons. Piscicelli, *Le miniature nei codici di Montecassino*. Lit. Cass., 1881.

del resto anche ne' giorni tranquilli per offuscar con la gloria del presente quella del passato. Bastano i musaici conservati

Fig. 249 — Chantilly, Collezione del duca d'Aumale. Dal « Registrum Gregorii »

anteriori al Mille per dirci che l'arte teneva di mira l'antico, e copiava, imitava ciò che Roma cristiana aveva lasciato in eredità al medio evo.

Nel secolo nono, sempre romanamente, si riproduce a Santa Prassede il musaico dell'abside dei Santi Cosma e Damiano, e, benchè con minor forza ed abilità, anche a Santa Cecilia e a San Marco. Ad ogni tregua che i mali e le lotte e la barbarie dànno a Roma, l'arte torna all'antico, s'ispira

Fig. 250 — Monaco, Biblioteca. Evangilario di Ottone III

ai grandi esemplari e li rinnova. Così sempre, anche nel silenzio, nell'oscurità dell'alto medio evo, in cui l'arte romana assimilò le forme greche e orientali, e le trasmise con le proprie tradizioni, ognor vive, a tutto l'Occidente.

Nell'Italia superiore provennero invece dai paesi d'oltr'alpe artistiche costumanze. Angilberto II, arcivescovo di

Fig. 251 — Monaco, Biblioteca. Evangilario già a Bamberga

Milano, chiedeva miniatori alla Francia, che Ramberto, vescovo di Brescia, desiderò pure per un suo nuovo convento; Bobbio e la Novalesa accoglievano le forme calligrafiche della scuola di Tours; Eberardo del Friuli dava ospitalità all'esule

poeta Godescalco, raccoglieva codici e ne riceveva dalla badia di Fulda; a Pavia le *Constitutiones Olomenses* designavano

Fig. 252 — Monaco, Biblioteca. Evangilario già a Bamberga

maestro l'anglo-sassone Dungalo, che poi offerse a San Colombano di Bobbio gran numero di manoscritti. [1] E nella

[1] P. Toesca, «*Liber Canonum*» *nella Vallicelliana di Roma* (in corso di stampa ne *L'Arte*, fasc. VII-VIII, 1902).

coperta del duomo di Chiavenna, e più nell'altare d'oro di Sant'Ambrogio, l'orafo Vuolvinio rifletteva le forme dell'arte carolingia, dando loro il più solenne aspetto.

* * *

Di stoffe ricamate, in questo periodo da noi studiato, ricordiamo le tre fasce a ricamo, nel Museo Nazionale di Ravenna, provenienti dal monastero Classense, le quali, avendo servito a ornamento d'un velo, ebbero il nome di Velo di Classe. Ne' frammenti rimasti di esse si vedono i ritratti di tredici tra i più antichi vescovi di Verona, l'Eterno rappresentato dalla mano divina sporgente dalle nubi, l'arcangelo Michele appresso, e San Fermo, tutti in tondo aureo, entro cerchi e con iscrizioni di filo rosso, verde e azzurro, con foglie di quei colori, che spuntano e dividono ogni cerchio in quattro segmenti. Ogni fascia è costituita da due strisce di lino; e la superiore, più fine, è a ricamo, a punto semplice di seta bianca rivestita di pagliuzze d'oro, eccetto là dove, per i cerchi e gli ornati e le vesti delle figure, si ricorse a seta colorata. I contorni delle teste e de' lineamenti sono in generale tracciati con filo

Fig. 253 — Ravenna, Museo Nazionale. Una delle tre fasce del Velo di Classe

rosso, quelli delle palmette rosse con filo azzurro, e delle altre verdi e azzurre con filo rosso. Il ricamatore ha così, con grande accorgimento artistico, alternato i colori; il vescovo, che veste la clamide rossa e reca il libro coperto d'azzurro, fa riscontro ad altro con la clamide azzurra e il libro rosso; nelle circonferenze verdi stanno quattro borchie rosse, in quelle rosse altrettante verdi; nelle iscrizioni ogni lettera rossa segue o precede una lettera azzurra. In generale, nel controbilanciare le tinte rosse con le verdi e azzurre, sta tutta l'arte del ricamatore del velo, ascritto al risveglio carolingio da Carlo Cipolla per ragioni paleografiche.[1]

Esso fu fatto eseguire da un vescovo che volle ricordare i suoi santi predecessori Fermo e Rustico, e che forse lo distese sopra la tomba di questi martiri o sull'altare ad essi dedicato.

Fig. 251 Ravenna, Metropolitana. Orlatura superiore della casula detta di San Giovanni Angeloptes

A Ravenna si conserva pure, nel Museo del duomo, la casula detta di Giovanni Angeloptes, formata di un tessuto a grandi rose e a penne di pavone, su cui stanno seminati aquilotti e mezze lune d'oro, e che è orlato da una fascia con piante, e con agnelli e colombe affrontati ad un vaso; la croce di tela d'oro ha il braccio verticale con leoncini sopra

[1] Carlo Cipolla, *Museo nazionale di Ravenna - Il Velo di Classe*, ne *Le Gallerie nazionali italiane*, III, 1897.

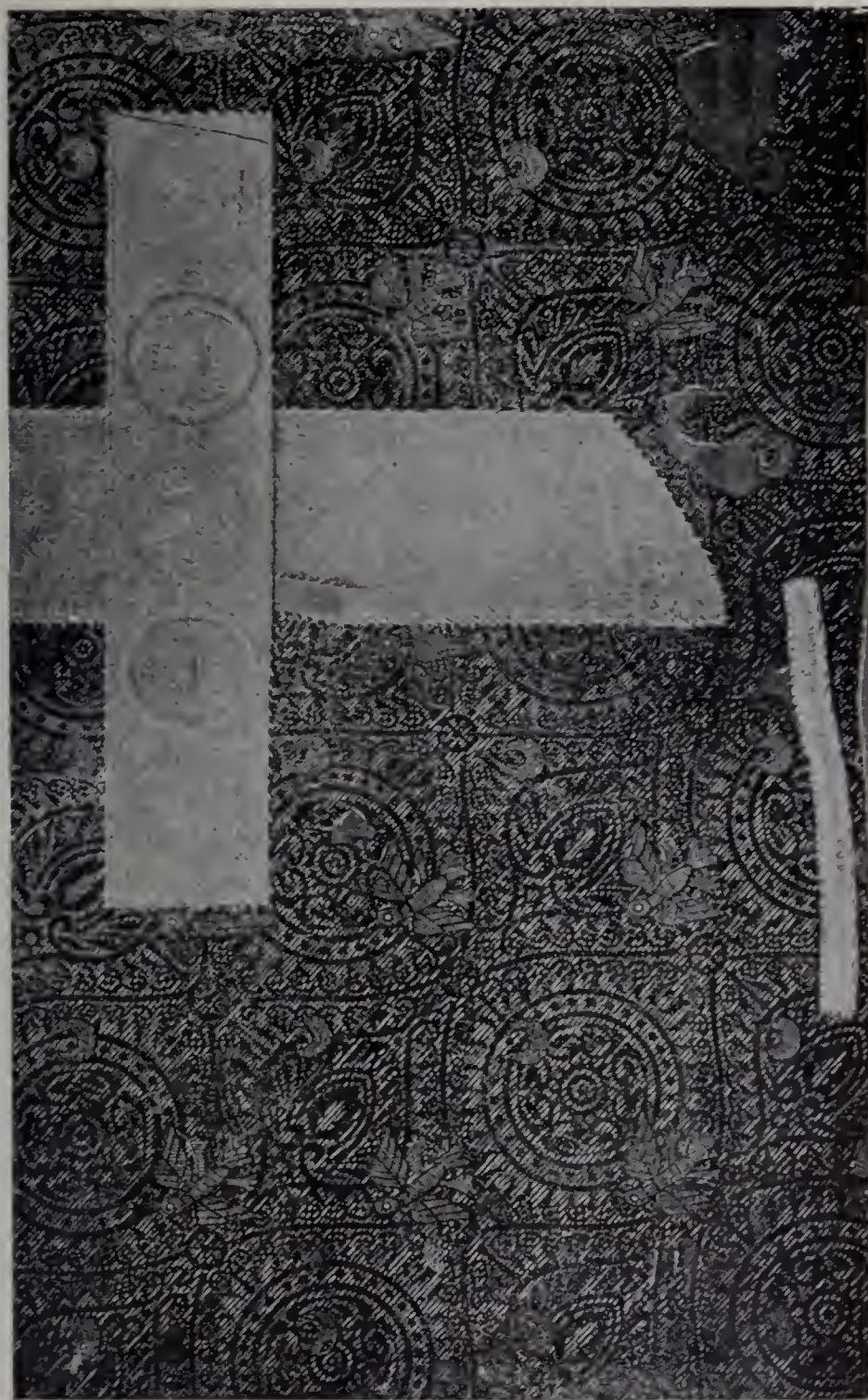



Fig. 255 — Ravenna, Metropolitana. Casula detta di San Giovanni Angeloptes

volute, e quello trasversale con grifi e sirene entro cerchi. Questa pianeta non appartiene a San Giovanni Angeloptes, morto nel 439, sepolto presso l'altar maggiore della metropolitana di Ravenna, ma con tutta probabilità a uno dei tanti arcivescovi di Ravenna di nome Giovanni, e, più che ad altri, all'ultimo di essi, a Giovanni XIII, di cui trovansi notizie dall'anno 983 al 987. Alla quale conclusione si giunge osservando i paramenti sacerdotali di Morard, abate di Saint-Germain-des-Prés, all'Hôtel de Cluny; la casula di Saint Godehard (a. 1038) a Hildesheim, e quella della badia di Saint-Emmeran (secolo X-XI), entrambe ornate di *lunulae*, che pure qui splendono d'oro nel campo paonazzo.

Nella casula di Saint-Emmeran c'è pure una pianta, con legature nel fusto e ne' rami, sì da sembrare a scacchi di colori diversi, come le piante dell'orlatura della casula ravennate; e c'è il grifo alato, come nella banda traversale della croce di quest'ultima, il grifo comune nelle vesti sacre al tempo di Gregorio IV (827-844). I grifi s'alternano con sirene ne' medaglioni; e sono là per indicare come la croce avesse un carattere profilattico, un preservativo contro i mali spiriti. Nella banda verticale della croce stessa sulla casula vi sono leoncini, uno dietro l'altro, in fila; mentre in quella di Saint-Emmeran si veggono, separati dai meandri, con le code in alto: segni anch'essi della forza dell'amuleto cristiano che ornava le spalle del sacerdote. E le aquile disseminate per il campo purpureo simboleggiano la sovranità e la grandezza; mentre l'albero sacro, la vite che si ramifica dal tronco a forma di tripode, e le colombe e gli agnelli affrontati ad un vaso, richiamano l'antico simbolismo cristiano. Il tessuto paonazzo su cui è cucita la croce e sono ricamati gli aquilotti e le mezze lune, è a rombi con lati curvi, entro i quali stanno rosoni, come calici aperti di fiori, alternati ad occhiute penne di pavone, quali si vedono pure nella stoffa detta di Carlo Magno, nel tesoro di Aix-la-Chapelle, e in parati di

tempo posteriore.[1] Tutto lascia credere che la casula detta di Giovanni Angeloptes sia della fine del secolo X; e lo sospettò anche Rohault de Fleury, comparandola alle casule di San Willigis (975-1011) esistenti nelle cattedrali di Aschaffenbourg e di Magonza.[2]

---

[1] A. Venturi, *Museo del duomo di Ravenna - La Casula di Giovanni Angeloptes*, ne *Le Gallerie nazionali italiane*, III, pag. 258 e seg.

[2] Bibliografia sui costumi medioevali, sui tessuti e i loro ornamenti: Hefner-Alteneck, *Costume du Moyen âge chrétien*, Francoforte s/M, 1840-1854; Louis de Farcy, *La broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1890; Bock, *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*, Bonn, 1859-1871; Quicherat, *Histoire du costume en France;* Schorn, *Die Textilkunst;* Fischbach, *Die Geschichte der Textilkunst;* Francisque Michel, *Recherches sur les étoffes;* Blanchet, *Notice sur quelques tissus antique*, Paris, 1897; Dupont-Auberville, *Ornements des tissus*, Paris, 1877; Cahier et Martin, *Mélanges*, II, Paris, 1851; De Linas, *Vêtements sacerdotaux*, Paris, 1857; Mariott, *Vestiarium christianum*, London, 1868; Wilpert, *Un capitolo della storia del vestiario*, ne *L'Arte*, 1900; R. de Fleury. *La Messe*, VII, Paris, 1888; Ch. Linas, *Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France*, Paris, 1860-1863; Id., *Notices sur les cinq anciennes étoffes tirées de la Collection de M. Félix Liénard à Verdun*, Paris, 1866; Lessing, *Die Gewerbesammlung des K. Kunstgewerbe Museum*, Berlin, 1900; Cox, *L'art de décorer les tissus*, Lyon et Paris, 1900; Pugin, *Glossary of ecclesiastical ornament and costume*, London, 1844.

Fig. 256 — Palermo, Chiesa di San Giovanni degli Eremiti

III.

L'arte orientale e i suoi influssi sull'Italia — L'architettura bizantina e araba — La pittura: dipinti murali, i modelli greci e le loro imitazioni, pitture arabe; musaici bizantini di Sicilia, dell'Italia meridionale, di Venezia e di Milano; miniature greche dal secolo IX al XIII e imitazioni italiane; stoffe bizantine ricamate e stoffe arabo-sicule; vetri dipinti, ceramiche invetriate — La scultura: rilievi figurati e ornamentali in marmo, in legno e in avorio; oreficeria a sbalzo, in ismalto, all'agemina; gemme incise, paste figurate, monete bizantine.

L'architettura bizantina si svolse secondo i metodi invalsi ne' bassi tempi; e « oggidì pure, scrive Augusto Choisy, i muratori greci della Turchia sono ligi alle forme de' costruttori del basso Impero, e la loro pratica attuale è insomma il commentario più sicuro e più vero delle antiche rovine ». [1]

[1] Bibliografia sull'architettura bizantina:

A. Couchaud, *Choix d'églises Byzantines en Grèce*, Paris, 1842; J. B. Kaura, *Bauentwurfe in byzantinischen Style nebst Projekten dorischen Styles* (con 70 tavole), Leipzig, 1855; Heinr. Hübsch, *Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und alteren Beschrei-*

Tutti i metodi di costruzione, tutti i tipi architettonici verso il tempo di Giustiniano si determinarono così che la pianta poligonale delle chiese, quale era stata da gran tempo tracciata negli scritti d'Eusebio e di San Gregorio Nazianzeno, si rinnovò nella chiesa dei Santi Sergio e Bacco, a Costantinopoli, come in quella di San Vitale, a Ravenna; la pianta basilicale si ripetè nella chiesa della *Theotocos*, a Gerusalemme; la pianta crociforme a cinque cupole apparve sino dal tempo della ricostruzione del tempio dei Santi Apostoli, a Bisanzio; e infine Santa Sofia di Salonicco ci offre il tipo di quelle chiese a cupola centrale, che si rividero poi con varianti sull'Athos e nella Grecia. Tanta fecondità d'arte non si risvegliò se non momentaneamente, secondo il Choisy, ne' giorni prosperi dell'Impero bizantino sotto la dinastia macedone, quando s'innalzò la nuova basilica (ἡ Νέα) dall'imperatore Basilio I. Costantino Porfirogenito e il patriarca Fotius così la descrissero:[1]

« Come a testimonianza della sua gratitudine verso nostro « Signore Gesù Cristo e San Gabriele, capo delle milizie ce« lesti, e verso il divoto servitore di Dio, Elia Tesbita, che « annunziò alla madre dell'imperatore la elevazione di suo « figlio al trono, e affine di eternarne il nome e il ricordo, « insieme con quello della Madre di Dio e dell'illustre pre-

---

bungen und der Einfluss des altchristlichen Baustyls auf den Kirchenbau aller späteren Perioden, Atlas und Text, Karlsruhe, 1862-1863; CH. TEXIER und R. P. PULLAN, *L'architecture byzantine ou recueil des monuments des premiers temps du christianisme en Orient*, London, 1864; EDW. FRESHFIELD, *On byzantine churches, etc., Archaeologia*, vol. 44, pag. 383-392, London, 1873; D. PULGHER, *Les anciennes églises byzantines de Constantinople*, Vienne, 1880; A. CHOISY, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, Paris, 1884 DEHIO und BEZOLD, *Die Kirchliche Baukunst des Mittelalters* (4 Lieferungen Text und 2 Bde Tafeln), Stuttgart, 1884, ff; H. HOLTZINGER, *Die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung*, Stuttgart, 1889: P. D. KUPPAS, Περὶ οἰκοδομῆς βυζαντινῶν ναῶν. Περὶ βυζαντινῶν δεξαμενῶν. Σύλλογος, Ἀρχαιολ. ἐπιτροπή, Παράρτ. τοῦ κʹ-κβʹ τόμου. 1892, 38-53; DE VOGÜÉ, *Architecture civile et religieuse de la Syrie centrale du IV*e *au XVII*e *siècle*, 1867; SALZENBERG, *Altechristliche Baudenkmäle von Costantinopel*, Berlin. 1844; UNGER, *Quellen der byzantinischer Kunstgeschichte*, Wien, 1878; LENOIR, *De l'architecture byzantine*, in *Revue d'architecture*, 1re année, Paris, 1840.

[1] Il Labarte (*Histoire des arts industriels*, I, Paris, 1872) associò opportunamente le descrizioni di Costantino Porfirogenito e del patriarca Fotius (COSTANTINI IMP., *Historia de vita et rebus gestis Basilius imp.*, Bonn; PHOTII, *Novae eccl. descr.*, Bonn, 1843).

« lato San Nicola, Basilio eresse una chiesa sommamente
« bella, col concorso dell'arte, della ricchezza, della fede
« fervida e dello zelo più ardente, e in essa si raccolsero in

Fig. 257 — Venezia, Basilica di San Marco. Il pulpito

« ogni parte tante perfezioni che è necessario vederle per
« credere. Basilio il Macedone presentò questa chiesa al Cristo
« suo sposo immortale, come una fidanzata adorna per la

« festa nuziale, abbellita dalle perle fine, dall'oro, dallo splen-
« dore dell'argento, dai marmi cangianti in mille toni, dai
« musaici e dai tessuti di seta.

« All'Occidente, nell'atrio stesso della chiesa, si trovano
« due fontane: l'una a mezzogiorno, l'altra a settentrione.
« L'esecuzione di queste fontane, nelle quali l'eccellenza del-
« l'arte si unì alla ricchezza della materia, testimonia della
« magnificenza di colui che le fece innalzare. La prima è in
« marmo d'Egitto, comunemente chiamato marmo romano.
« Vi si vedono scolpiti dei draghi ammirabilmente; nel mezzo
« ergesi una pina traforata, e tutt'attorno, come danzanti in
« giro, colonnine forate all'interno e sormontate da una cor-
« nice. L'acqua zampillava dalla pina e dalle colonnine e si
« gettava nel fondo del bacino, bagnando tutto ciò che si
« trovava al disotto. La fontana a settentrione è fatta di
« pietra detta sagariana, somigliante a quella che altri dicono
« ostrite, ed essa ha pure una pina innalzata nel mezzo e
« forata; e sulla cornice che adorna il sommo del bacino,
« l'artista ha collocato galli, capri, arieti di bronzo che get-
« tano per mezzo di tubetti o vomitano, se così posso espri-
« mermi, l'acqua nel fondo del bacino.

« I portici esterni della chiesa sono ornati con grande
« magnificenza. Le tavolette di marmo bianco che li rivestono
« brillano d'uno splendore che abbaglia e presentano allo
« sguardo come un tutto omogeneo, perchè la delicatezza
« della distribuzione dissimula la commessione dei pezzi e
« la congiunzione delle parti, e fa pensare a una pietra
« d'un pezzo solo solcata da linee diritte: è una seducente
« novità, che avvince l'immaginazione dello spettatore. La
« sua vista incanta così, e trattiene talmente che non si ar-
« disce di avanzare verso l'interno.

« L'oro e l'argento si dividono quasi interamente l'in-
« terno della chiesa. Ora questi metalli sono applicati sopra
« il vetro de' musaici, ora stesi in lamine, ora misti ad altre
« materie. Le parti della chiesa che l'oro non copre o che

« l'argento non invade trovano ornamento in un curioso la-
« voro di marmi a variati colori, i quali rivestono i muri a
« destra e a sinistra. I cancelli che chiudono il santuario, le

Fig. 258 — Fostat, Moschea d'Amr

« colonne che s'innalzano sopra di quelli, l'architrave che le
« congiunge, i seggi disposti all'interno, i gradini che condu-
« cono ad essi e le tavole sante sono tutte d'argento dorato
« tempestate di pietre preziose e di perle della più bell'acqua.

« L'altare nel quale si celebra il Santo Sacrificio è d'una « composizione più preziosa dell'oro. Il ciborio che vi si eleva « sopra, e le sue colonne insieme, sono pure d'argento dorato.

« Il pavimento sembra coperto di broccati di seta e di « tappeti di porpora, tanto è abbellito dalle mille sfumature « delle lastre di marmo delle quali è composto, dalle fasce « di musaico di cui le lastre stesse son contornate, dalla di- « stribuzione delicata de' comparti, in una parola dalla grazia « che regna in tutto questo lavoro. Vi sono rappresentati « degli animali e scritte diversissime cose.

« La volta del tempio, composta di cinque cupole, risplende « d'oro e di figure come il firmamento di stelle. Nella cu- « pola principale è figurato il Cristo nella forma umana, mu- « saico pieno di splendore. Voi direste che Nostro Signore « abbracci il mondo con lo sguardo e ne mediti l'ordine e il « governo, tanto esattamente l'artista, ispirato dal suo sog- « getto, ha reso con le forme e con i colori la sollecitudine « del Creatore per la sua creatura! Nei compartimenti circo- « lari si vede una coorte d'angioli schierati intorno al loro « maestro comune. Nell'abside che s'innalza dietro il san- « tuario, splende la figura della Santa Vergine stendente sopra « di noi le mani immacolate e intercedente per la salute del- « l'imperatore e per il suo trionfo sui nemici. Un coro d'apo- « stoli, di martiri, di profeti e di patriarchi riempie e abbella « la chiesa intera. Il tetto esteriormente è rivestito di lastre « di bronzo simile all'oro. Tale è il tempio che, nell'interna « decorazione, abbaglia lo sguardo e colpisce l'immagina- « zione ».

Così un imperatore e un patriarca ci dànno il tipo delle chiese bizantine nella seconda età d'oro. Sin da quando la cupola mutò tutto il sistema costruttivo delle chiese greche, queste ebbero i quattro forti piloni che dovevano sostenerla, stretti insieme da arcate e da pennacchi; il transetto e poi la nave principale si coprirono di volte per contrapporsi alla spinta della gravità della cupola; le colonne della basilica

latina furon soppresse, e quindi aboliti anche i soffitti delle chiese d'Occidente. Abbandonandosi le travature e le impalcature nel cielo delle navate per le salde volte, le terrazze

Fig. 259 — Palermo, la Cuba

prossime della cupola si estesero su tutto l'edificio, il quale non fu coronato al limite delle facciate se non da cornici o fasce orizzontali, come si vede nella chiesa degli Eremiti, a

Palermo (fig. 256). In generale le chiese greche dell' XI e del XII secolo, la chiesa Kapnikarea, l'antica metropoli d'Atene, quelle de' monasteri di San Luca e di Dafni, sono varianti d'un tipo puramente bizantino; tutte inserite in un rettangolo, con quattro volte a pergola crociformi, sostenenti nel mezzo i pennacchi del tamburo circolare o poligonale su cui si eleva la cupola. [1]

A Palermo, in San Giovanni de' Leprosi e in San Giovanni degli Eremiti, le cupole, come nelle chiese bizantine, hanno per base un quadrato; e la cupola, qual principio generatore della costruzione, fu importata da Venezia, e principalmente dalla colonia veneta in Limoges, al principio del secolo XI, nella regione centrale della Francia, nella cattedrale di Périgreux. [2] Essa domina a Santa Fosca nella laguna veneta, a Sant'Antonio di Padova, a San Ciriaco d'Ancona. Il raggrupparsi delle piccole cupole intorno alla cupola centrale, dedicata all' Onnipotente, modificò le facciate delle chiese bizantine: si sormontarono di volte le navi e il transetto; e la linea diritta, i piani orizzontali furono banditi dalle vette delle chiese, così come si vede da noi nella basilica di San Marco in Venezia, iniziata l'anno 976.

Nonostante lo sfarzo imperiale della nuova basilica di Basilio I, nelle sue linee costruttive la chiesa greca non si presenta diversa dalle anteriori, non originale e nuova di forme. Dal VI al IX secolo appena si era modificata la proporzione degli edifici con l'adottarsi una combinazione sempre migliore della forma della basilica latina a croce dai bracci lunghi, con quella a pianta circolare o poligonale invalsa a' tempi costantiniani; e cioè col costruirsi le nuove basiliche sulla pianta a croce di bracci uguali e a quattro gamme congiunti. Per mezzo della lunga pratica, anche per la migliore applicazione de' concatenamenti, si giunse a rendere più leg-

---

[1] Lucien Magne, *Mistra*, in *Gazette des Beaux-Arts*, III, 1, 1897.

[2] Felix de Verneilh, *L'Architecture byzantine en France. Saint-Front de Perigueux et les églises a coupoles de l'Aquitanie.* Paris, 1851.

giere le cupole, sopraelevandone il tamburo; le proporzioni tra le parti degli edifici furono più rispondenti a simmetria,

Fig. 260 — Cairo, Sepolcro d'uno sceicco presso Sakkarah

e la distribuzione di quelle divenne più confacente ai bisogni del culto. [1]

---

[1] Albert Lenoir, *Architecture monastique*. Paris, 1852.

Sulla facciata delle chiese bizantine s'innalzarono frontoni e torricelle, alla estremità della navata principale, a quella del transetto e del nartice: sistema che ricorda l'associazione delle forme architettoniche occidentali con le bizantine. Sulle facciate laterali, risultanti dalla forma quadra degli edifici, si aprirono porte e, su esse, finestre per illuminare le estremità del transetto, quando queste non fossero limitate da absidi; e nella facciata orientale le absidi si segnarono sopra una pianta poligonale piuttosto che sur un cerchio, quella di mezzo in modo più elevato e più forte delle altre, come nelle basiliche latine. In tutte e tre le absidi si aprirono finestre in due file, oppure finestre nella fila inferiore e nicchiette corrispondenti al disopra; e le finestre centinate o bifore furon chiuse ordinariamente da transenne con aperture a stelle, tondini, fenditure, embrici, doghe, ecc.

Nelle chiese monasteriali dell'Oriente il nartice si estendeva, come lunga sala, di traverso alla facciata, quasi residuo del recinto che prima attorniava il tempio; più tardi si restrinse secondo le forme occidentali, così che la chiesa divenne continuazione del quadrato o del rettangolo del nartice, e sempre meno estesa, sì per la soppressione delle colonne, le quali non s'incontrano quasi più se non sotto la cupola principale, come per la sostituzione in loro vece di pilastri reggenti le volte che coprono le navi.

Il santuario nelle chiese greche si chiuse più misteriosamente che nelle latine; e la chiusura si adornò nel sommo con grandi immagini del Cristo o col simulacro della Croce; davanti, con grandi candelabri; nelle porte o tra gli intercolonnî dell'iconostasi, con *vela*.

L'altare delle chiese greche era una mensa, non la tomba sacra d'Occidente, ed era comunemente composto da una tavola di marmo o di legno collocata sopra un rocchio di colonna antica, o un cippo, o quattro piedi, e coperta dal ciborio, cioè da una rotonda sormontata dalla croce.

Altre edicole rotonde, o ciborî portatili a cupola, si vedono lungo le navi delle chiese greche, con entro esposto il quadro rappresentante il santo di cui ricorre la festa nel menologio. A cupola termina pure l'ambone di cui si vede un esempio caratteristico in San Marco a Venezia (fig. 257), l'ambone trasportato da Santa Sofia di Costantinopoli, il quale però non è, come vorrebbe la tradizione, quello che fu fatto eseguire per la basilica da Giustiniano.

La decorazione delle facciate nelle chiese bizantine, generalmente scarsa, a causa delle lotte degl'iconoclasti e il contatto dell'Oriente musulmano, sembra trovare uno sfogo in

Fig. 261 — Messina, Chiesa della Badiazza

San Marco di Venezia, ricco di marmi e bronzi, splendente di musaici. Ne parleremo in seguito, bastandoci per ora ricordare come nel secolo XI l'arte bizantina, giunta al suo apogeo, trovò forza per espandersi e trionfare dovunque, Ove non giungevano naturalmente gl'influssi di quell'arte, si

sentiva il desiderio di essa; e Desiderio, abate di Montecassino, inviò legati a Costantinopoli « ad locandos artifices ».[1]

Con la bizantina s'accompagnò qua e là, specialmente in Sicilia, l'architettura araba.[2] Gli Arabi al principio del loro dominio non ebbero un'arte propria, e dovettero chiederla ai Bizantini, come si vede nella moschea di Amr (20° anno dell'Egira, 640 dell'èra cristiana), fabbricata con gli antichi materiali, con colonne e capitelli romani e bizantini (fig. 258); ma già vi si disegnano alcuni caratteri che divennero poi comuni nelle altre moschee, quali gli archi rotti, e le lunghe file di portici intorno a una corte mediana. È la forma della Mecca, che diviene tipica per le moschee. Gli Arabi rinunziano alla cupola, eccetto che per i monumenti sepolcrali; e tale si credette la Cuba di Palermo (*qoubbet* o *coubbah* in arabo denominasi un edificio ornato di cupola) (fig. 259), appunto perchè aveva la cupola, come le tombe dei sultani e degli uomini venerandi dell'Islam (fig. 260); ma quel monumento mostra appunto come l'arte araba in Sicilia, al tempo di Guglielmo II, fondatore della Cuba, dovesse arrendersi alle esigenze dell'arte bizantina e della normanna che tenevano maggiormente il campo a Palermo. Per glorificare il re vivo, gli Arabi aiutarono a erigere l'edificio che reca questa scritta:

« (Nel nome del Dio cle)mente, misericordioso
« Bada [*qui*], fermati e mira! Vedrai egregia stanza
« dell'egregio tra i re della Terra, Guglielmo secondo.
« Non v'ha castello che sia degno di lui; ne bastano
« (le sue) sale . . . ».

---

[1] Non abbiamo tenuto conto del passo citato dal Cicognara (*Storia della scultura*, II, 50). Questo passo, riportato dal Verneilh, dallo Schnaase e da altri, non ha autenticità, di sorta, come già sospettò l'Unger (*Allgemeines Künstler-Lexikon*, del Meyer, t. I, pag 526-527). In esso è parola di *Oelntus sculptor*, di *Aldo architectus*, di *Bulens pictor*, venuti da Costantinopoli al tempo di Teodorico. La Cronaca Vivariense, dalla quale si disse ricavato quel passo, non esiste.

[2] Bibliografia sull'arte araba:

J. Bourgoin, *Les arts arabes*, 1873; Id., *Précis de l'art arabe et Matériaux pour servir a la théorie et à la technique des arts dans l'Orient Musulman*, in *Mém. publiés par les membres de la Mission archéol. franç. au Caire*, Paris, Leroux, 1892; A. Muller, *L'Islamismo in Oriente e in Occidente*, vol. II, Milano, 1899; Gayet, *L'art arabe*,

L'architetto arabo adopera indifferentemente l'arco a pieno sesto e l'ogiva; ma questa non è, come nel Settentrione, un elemento costitutivo dell'architettura, bensì un semplice elemento decorativo, e non è mai lunga, affilata, secca, ma arrotondata, lobata, come una foglia espansa, come fiore di giglio, come una mano stesa. Le stesse ogive si vedono pure coronare come fila d'antefisse o di merlature gli edifici, tutte ornate talora d'arabeschi alla pari degli archivolti e dei sottarchi delle arcate.

Quando costruisce le cupole, l'architetto arabo s'ispira al cocomero, che gli suggerisce la forma della cupola emisferica, leggermente conica in vetta, e della sua superficie a nervature. Il cocomero allungato gli suggerisce l'alta forma della cupola su un alto tamburo; le sezioni verticali del frutto rappresentano le differenti ogive; la sezione orizzontale gli dà l'esempio della rosa per la sua decorazione; vuoto di semi, gli ispira tutta quella decorazione a conchette, ad alveoli, ad arcatine le une sulle altre, a volticelle emisferiche, che addolciscono gli spigoli e il troncamento de' piani, come si vede presso Messina nella chiesa della Badiazza (fig. 261), nella Cuba, nella Zisa, nel soffitto della Cappella Palatina a Palermo (fig. 262), nelle rovine delle delizie normanne a Mimnermo o Minenio, nel villaggio di Albarello di Baida e in quel di Favara (*Fawarah* = sorgente che bolle) presso Palermo. Quivi sorgeva il castello reale in mezzo a una peschiera, sopra un'isoletta piantata di aranci e di limoni, ombreggiato di palme; in quella peschiera, dove Beniamino di Tuleda nel 1172 vide vagare le barchette dipinte e ornate d'oro e d'argento, nelle quali il re con le sue donne soleva sovente sollazzarsi. [1]

Paris, 1893; MAX HERZ BEY, *La mosquée du Sultan Hassan*, Le Caire, 1899; PASCAL COSTE, *Architecture arabe ou Monuments du Kaire*, Paris, 1839; J. J. MARCEL, *L'Égypte depuis la conquête des Arabes*, Paris, 1848; PRISSE D'AVENNES, *L'art arabe*, Paris, 1877; GUSTAVE LE BON, *La Civilisation des Arabes*, Paris, 1884; FRANZ PACHA, *Baukunst des Islam* nell'*Handbuch der Architectur*, vol. III, Darmstadt, 1887; STANLEY LANE-POOLE, *The Art of Saracens in Egypt*.

[1] DI MARZO, *Delle belle arti in Sicilia*. Palermo, 1858.

Fig. 262 — Palermo, Cappella Palatina. Soffitto della nave mediana

Dell'arte dell'Oriente musulmano dal IX al XII secolo non resta quasi nulla in Italia: nulla più della città orientale eretta tra le mura di Napoli e la riva del Sebeto, della moschea fabbricata a Reggio di Calabria dall'emiro Hassan o di

Fig. 263 — Cairo, Moschea sepolcrale del Sultano Barkouk

quella eretta a Bari da Mofareg-ibn-Salem.[1] Palermo non mostra più neppure gli avanzi delle trecento moschee vedute nel 972 dal viaggiatore Ibn-Hankal, che ne descrisse la spaziosa cittadella, dove sorgeva la moschea *giâmi* del Venerdì, altra volta chiesa cristiana, e il castello degli Emiri, donde lo sguardo spaziava sulla città e sul mare.

Ci restano invece le tracce dell'arte orientale musulmana al servizio dei Normanni, arte che tenta di adattarsi alle condizioni della vita nostra, trascurando qua e là quanto era prescritto dalla sua tradizione. Così nella costruzione della

[1] BERTAUX, *Les arts de l'Orient musulman dans l'Italie méridionale*, in *Mélanges d'archéol. et d'hist. Bibliothèque de l'École franç.*, I, 1895.

Cuba usa le forme proprie delle moschee funerarie, dimenticando di dover erigere una regale delizia, come se col cessare degli scopi proprî di quell'arte in terra cristiana, ogni forma architettonica potesse indifferentemente prestarsi ai nostri bisogni, e sentisse inutile di spiegare altre forme più proprie della terra natìa, come i minareti, simili a grandi colonne rostrate.

Ben maggiori tracce si trovano nella decorazione avvivata dagli Arabi, sì negli edifici di Sicilia, come in quelli della costa tirrena e adriatica: nelle scodelle smaltate che adornano prospetti di chiese, campanili e amboni; negli arabeschi, derivati dalle iscrizioni geroglifiche; nelle fasce marmoree a colori alternati, che si vedono tanto lungo le pareti delle chiese toscane, quanto d'ordinario nelle moschee, da quella di Gama-El-Azhar (anno 969 dell'èra nostra) all'altra del sultano Barkouk (fig. 263) e nelle posteriori.

Come in Sicilia, nelle Puglie, in terra d'Otranto e da Reggio a Gaeta, anche a Venezia l'arte dell'Oriente musulmano si associò alla bizantina; ma, purtroppo, poco più avanza del tempo anteriore alle Crociate, e solo qua e là nelle merlature degli edifici rinnovati (ad esempio nel Fondaco dei Turchi, fig. 264) resta qualche vestigio dell'antico.

La civiltà bizantina, a Venezia, è civiltà orientale per gli elementi asiatici che vi si erano accolti dalle regioni del Nilo, dell'Eufrate e del Tigri, e che Venezia stessa direttamente associò per via de' commerci col Levante, di cui divenne l'emporio massimo.

* * *

La grande pittura parietale non ha lasciato quasi più tracce presso i Bizantini, [1] benchè di frequente le chiese fossero tutte

---

[1] Bibliografia sulla pittura bizantina nella seconda età d'oro:

Julien Durand, *Note sur un triptyque grec du couvent de Ghelatt*, in *Bulletin monumental*, 43, 1877 (sopra un trittico dell' xi secolo nel chiostro di Ghelatt nel Caucaso); Id., *Note sur deux tableaux byzantins*, in *Bulletin monumental*, 45, 1879 (sopra un quadro nel chiostro della Trinità presso Mosca e un quadro d'altare in Freising presso Monaco);

rivestite di sacre immagini, e i palazzi degli imperatori e de' cortigiani le ornassero con le rappresentazioni delle gesta degli antichi eroi della Grecia, delle battaglie e delle cacce avventurose alle quali avevano preso parte.[1] Ricorrono per confronto i nomi antichi di Zeusi e di Polignoto nelle descrizioni delle pitture fatte eseguire da San Nicone, in una

Fig. 264 — Venezia, Fondaco dei Turchi, ora Museo Correr

sua chiesa, presso Sparta;[2] ricordansi le pitture ritraenti le lotte de' martiri sul nartice della nuova chiesa costruita per Basilio il Macedone;[3] richiamansi quelle fatte eseguire sotto il regno di Manuele dal protostrato Alessio, con le rappresenta-

---

N. Pokrovskij, *Affreschi nelle antiche chiese greche e russe*, Mosca, 1800 (in russo); Jos. Strzygowski, *Zwei enkaustische Heiligenbilder vom Sinaï im Museum der geistlichen Akademie zu Kiew*, In *Byzantinische Denkmäler*, I, Wien, 1891; Id., *Das griechische Kloster Mar-Saba in Palästina*, in *Rep. f. Kunstwissenschaft*, 19, 1896; Ch. Bayet, *Notes sur le peintre byzantin Manuel Pansélinos et sur le guide de la peinture du moine Denys*, in *Revue archéol.*, troisième série, 3, 1884; Id., *L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Bibl. internat. de l'art*, Paris.

[1] J. Cinnamus, *Hist. Joan. et Man. Comn.*, l. VI, pag. 155-156. Paris, 1670.

[2] *Vita di San Nicone*, presso Martenn e Durand, *Vet. script. et monum. ampl. collect.*, t. VI, col. 865.

[3] Costantin vii Porphyrogénète, *Vie de l'empereur Basile*. Francfort, 1551, cap. LXXXV.

zioni delle vittorie del sultano di Iconium;[1] ma oggi non si citano come superstiti fuorchè le pitture delle cappelle d'Urgab in Cappadocia, incertamente illustrate dal Texier.[2] In Italia, così nella Terra d'Otranto come nelle Calabrie, dove l'influenza bizantina si esercitò grandemente, ancora restano alcune tracce di pitture murali nelle grotte, rifugio degli anacoreti e dei solitari basiliani; e il Diehl ci fornisce notizie di pitture a Carpignano, a nord-ovest di Otranto, sotto la cappella della Madonna delle Grazie, con le date del 959 e del 1020; di altre nelle cripte di Santa Lucia, di San Vito de' Normanni e di San Biagio, presso Brindisi, dell'XI e XII secolo; quelle di San Biagio, col nome del pittore Daniele che le eseguì nell'anno del mondo 6705, ossia 1197 dell'èra nostra.[3] Sono pitture di maestri dediti a dipingere immagini, secondo canoni fissi, figurinai che non ci dànno una idea del grande slancio dell'arte bizantina, soccorsa dai consigli del raffinato Costantino Porfirogenito, il quale voleva a modello del pittore gli esseri più eletti,[4] o ispirata ai principî enunziati dal patriarca Niceforo, che la pittura deve consistere nella perfetta somiglianza con l'oggetto imitato e deve esprimersi chiaramente come il discorso, perchè scrivere e dipingere sono, in senso figurato, circa lo stesso.[5] Il Diehl ha raccolto anche notizie sulle pitture delle cappelle sotterranee della Terra d'Otranto e nelle grotte della regione sorrentina e calabrese; ma in gran parte esse non appartengono al ciclo bizantino della seconda età d'oro, non sono una diramazione della grande arte greca rinnovata, nella metropoli de' Bizantini, quale poteva essere giunta in Italia con le colonie che Basilio I, Leone VI e Niceforo Foca fondarono, o

---

[1] J. Cinnamus, cit.

[2] Texier, *Architecture byzantine.*

[3] V. Salazar, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, Napoli, 1874-1877; Tarantini, *Di alcune cripte nell'agro di Brindisi*, Napoli, 1878. Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, Librairie de l'Art.

[4] Costant. Porfir., *Continuat*, l. II, c. VIII, e op. cit. p. 32.

[5] S. Niceph. patriarch. Const., *De diff. imag. Christi et crucis*, presso Canisium, *Lect. antiq.*, t. IV, pag. 277 e 278.

con gli antichi monaci che cercarono un rifugio nelle caverne di Calabria, della Basilicata e di Terra d'Otranto.

A Sant'Angelo in Formis, presso Capua, si è voluto poi vedere un incontro di due correnti artistiche, la indigena e la bizantina, negli affreschi dell'interno, ove domina invece una sola maniera, derivata dallo studio della bizantina, propria dei Benedettini a quella educati; e solo allo esterno della chiesa, sulla porta, nella lunetta con la Madonna orante in un clipeo retto da angioli, e nell'arcangelo Michele

Fig. 265 — Roma, Cappella di San Silvestro presso la chiesa dei Santi Quattro Coronati

e negli anacoreti dipinti nelle quattro lunette sotto il portico, si può vedere la raffinata e gloriosa arte bizantina, nei tipi di nobiltà, nella regale ricchezza, nella dolce gamma di colore e nella luce.[1] Al contrario, le pitture dell'interno, con ombre

[1] Cfr. F. X. Kraus, *Die Wandgemälde von Sant'Angelo in Formis*, in *ahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen*, XIV, e nella *Geschicte d. christl. Kunst*, II, 64, Freiburg, 1897.

verdi o terree, con grandi lividure lunate sui volti, con luci fatte a stampa sulle vestimenta, si dimostrano ben differenti dalle esteriori, ben povere e grossolane al loro confronto. Sono tutte di una stessa mano, che imita, ingrandisce forse il modello bizantino d'un evangilario miniato; e se furono più mani, certo procedettero con metodo uguale, meccanico quasi, così che non è possibile distinguerle, come si provò a fare il Kraus, nè di attribuirle all' XI secolo e all'abate Desiderio, prima che l'arte campano-benedettina avesse il suo sviluppo sui fondamenti bizantini, de' quali a Sant'Angelo in Formis, come abbiam detto, si hanno tracce innanzi alla porta, e nella sagrestia della chiesa del Crocifisso, presso Cassino, si trovano altri resti notevoli. Appena in qualche scena il pittore dell'interno di Sant'Angelo in Formis sembra cercare l'adornamento del luogo, anzichè la semplice rivestitura delle pareti: nella Maddalena dai capelli sciolti che lava i piedi del Redentore; nella Samaritana al pozzo con drappo rigato a cuffia sul capo e con una scollatura ad angolo, orlata a liste di porpora; nell'Adultera che si rimpicciolisce innanzi a Gesù; anche nel Cristo benedicente, con la veste avvivata da riflessi di luce; ma in generale il pittore era pago di colorir tuniche bianche con ombre azzurre, segnar contorni a punte irte, stampare con un traforo le bianche lumeggiature, ammaccar le guance delle figure, far la tunica di San Pietro azzurro-cupa e quella del Cristo di porpora, con tratti azzurri nella luce e con puntolini a ternari sparsi qua e là per tutta la veste. Evidentemente la materialità dell'imitazione tien luogo della grandezza degli originali dei maestri bizantini.

Lo stesso affresco nell'interno, sulla parete dove s'apre la porta, ci mostra come il pittore si attenesse alla tradizione bizantina, dipingendo il Giudizio universale, che, anche oggidì, nelle chiese orientali figura sul muro interiore del nartice. Nel IX secolo il monaco Metodio, pittore, l'apostolo degli Slavi, rappresentò la scena spaventosa a Nicopoli, nel

palazzo del re bulgaro Bogoris;[1] e poi, dovunque, il Cristo, dal cui trono sbocca il fiume di fuoco trascorrente a involgere i reprobi, secondo la descrizione di San Giovanni Damasceno, si rivede sulla porta all'interno nelle chiese sorte sotto

Fig. 266 — Roma, Cappella di San Silvestro presso la chiesa dei Santi Quattro Coronati

l'influsso bizantino, e con mutamenti iconografici all'esterno nelle chiese romaniche, come la cattedrale di Ferrara e quella di Reggio d'Emilia, nella quale il Giudizio universale formava la decorazione della intera facciata, dove i nimbi degli apostoli, della Corte schierata dell'Eterno, si chiudono entro gli archetti delle cornici, adattandosi insieme così architettura e pittura alla rappresentazione.

Per ben comprendere la differenza che corre tra le pitture originali bizantine e le imitazioni, o le copie, accenneremo

---

[1] Cedrenus, *Compendium historiarum*, ed. di Bonn, 1839, t. II, pag. 152.

alle pitture della cappella di San Silvestro, attigua alla chiesa dei Santi Quattro Coronati, in Roma. Sulla parete che termina a lunetta, di contro all'altare, sta in ricco seggio il Redentore, benedicente con la destra, con la croce nella sinistra (fig. 265); ai lati del seggio sono i segni della Passione, e stanno la Vergine e San Giovanni Battista seguiti dagli Apostoli. Superiormente volano due angeli, il primo con un pennone dipinto con le stelle, il sole e la luna; l'altro dando fiato a una smisurata tuba. Il Redentore è scarno, gli apostoli stanno duri e stecchiti a ridosso gli uni degli altri, la Madonna e San Giovanni sembrano di legno. Le forme sono false, il disegno è scorretto, il rilievo quasi nullo, il colorito triste e opaco sulla superficie porosa e ruvida; le carni sono contornate con tinta brunastra e da lumi bianchi, campite di giallo così che sembrano affette d'itterizia; le vesti rosse hanno le pieghe segnate con tinte d'un rosso più carico, le gialle d'un giallo più denso, le verdi d'un verde più scuro. La terra rossa e la gialla sono gli elementi principali di quei dipinti, nei quali vedonsi sgranare occhi dalle sopracciglia ad arco enorme, con una ruga di sopra che sembra formare un secondo sopracciglio; esagerazione dell'ideale bizantino per le sopracciglia elevate e tonde, le quali, secondo Anna Comneno, formavano uno de' tratti della bellezza di suo padre e della sorella Maria, e, secondo il poeta Teodoro Prodromo, quella di Rodanto, che aveva sopracciglia come « due semicerchi geometrici ».[1] La cassa del cranio è segnata nelle teste calve da due circoli concentrici, e s'innalza enormemente, tanto che alcune figure sembrano avere un'alta parrucca; i capelli e le barbe sono segnati con pochi tratti paralleli simili a cordoni; i piedi sono visti talora di prospetto, come ritti con la punta sul suolo; i cavalli sembran giocattoli informi, i fiori che spuntano nel primo piano hanno la forma d'un trifoglio, e le piante hanno grandi foglie depresse. In

[1] ANNA COMNENO, *Alexias*, l. III, pag. 74 e 76, e l. XIII, pag. 404; THEOD. PRODROM., *Rodanth. et Dosicl.*, l. I, versi 46 e 47

un solo caso l'artista tentò d'esprimere qualcosa, nelle figure commosse dal dolore e dalla pietà, movendo disegualmente le sopracciglia, e stringendone le arcate l'una contro l'altra, come se si urtassero o si premessero.

Nelle composizioni che rivestono l'oratorio, tutt'intorno al Cristo si trova riprodotta la storia apocrifa degli *Acta Silvestri* di origine orientale: quando il papa fugge dall'imperatore Costantino ancora pagano, e si rifugia sul monte Soratte; quando Costantino è preso dalla lebbra e ne guarisce appena battezzato, ecc. (figg. 266-269). Tutto è espresso da un'arte

Fig. 267 — Roma, Cappella di San Silvestro presso la chiesa dei Santi Quattro Coronati

stanca, in quell'imitazione cruda e grossolana delle forme bizantine, che doveva contrastar con l'arte indigena avente tutti i bei difetti della giovinezza, come con quella de' maestri bizantini trionfante. Non vi avremmo accennato qui, essendo opera della metà del XIII secolo, se non fosse necessario determinare, anche per antitesi, l'alto diapason della pittura

bizantina, quale ci appare in alcuni affreschi di San Saba, di Santa Maria Antiqua in Roma e di San Pietro in Civate.

Il monastero greco di San Saba fu istituito nel VII secolo. ed ebbe in quel tempo abate o *hegumenos* Leonzio, il quale racconta che Gregorio d'Agrigento, prima d'essere consacrato vescovo, abitò per breve tempo in una cella di quel monastero sull'Aventino; più tardi, nel 787. Pietro, abate di San Saba, interviene come rappresentante del papa nel concilio ecumenico in Nicea. Sino all'inizio del X secolo i monaci greci abitarono nelle celle di San Saba tra le mura del palazzo di Santa Silvia, madre di San Gregorio Magno, e adornarono di pitture l'oratorio della santa. « Fecero di- « pingere », scrive il Grisar,[1] « sulle pareti del loro oratorio, « ad una certa altezza, delle scene evangeliche, piccoli gruppi « e graziosi bozzetti; delle quali pitture rimangono molti « importanti frammenti provenienti i più dalla parete sini- « stra, e iscrizioni greche coi nomi delle persone e altro... « Esse ci parlano, per così dire, dell'età dell'iconoclasmo, « nella quale ebbero origine, e sono una viva protesta contro « la barbarie irreligiosa di quei persecutori delle sante im- « magini. Giovanni Damasceno, il santo che propugnò con « tanto zelo l'antico uso delle immagini, era monaco della « *laura nova* di San Saba presso Gerusalemme. Il suo spi- « rito vive anche fra le mura del nostro San Saba romano ». Eppure quelle storie evangeliche e il frammento d'una testa di Gesù esprimono invece, nelle loro forme fiorenti, lo spirito dell'età uscito fuori dalle lotte infeconde per l'arte, tornata alle serene concezioni dell'antico. Come dopo la pioggia ride il verde degli alberi e s'ingemmano le rocce sotto l'arcobaleno, così dopo la tormenta iconoclastica l'arte si parò tutta a festa; e festa primaverile è quella de' teneri colori di quelle storie del principio del X secolo, con luci vivide, segnate a colpi fermi, con rigore geometrico. L'umanità del

[1] Vedi Padre GRISAR, *San Saba sull'Aventino*, in *Civiltà cattolica*, 2 e 3, 1901: 3 e 5, 1902.

Cristo si risolleva, la civiltà inspira la grazia ritornata alle fonti limpide della vita.

Anche a Santa Maria Antiqua, in Roma, come già dicemmo, la pittura bizantina dal X al XII secolo offre i saggi più importanti che mai siansi conosciuti sin qui. Il più bel frammento greco, già precedentemente indicato, è quello di

Fig. 268 — Roma, Cappella di San Silvestro presso la chiesa dei Santi Quattro Coronati

una testa muliebre grandiosa, veramente giunonica, dalle piccole labbra, dalle rosee carni dolcemente sfumate alla quale fa riscontro una testa giovanile (fig. 270), che per la sua freschezza contrasta con le pitture dattorno. Sembrano due grandi petali di rosa tra i calcinacci multicolori del muro di fondo alla destra dell'abside (fig. 271); sono il segno delle forme classiche rifiorite a Bisanzio al principio del x secolo e importate in Roma dai monaci greci che popolavano le falde del Palatino.

Sopra a questi frammenti, in un'altra zona posteriore di affresco si vedono due papi innanzi a un'esedra tinta di verde, con una colonna nel mezzo, fasciata da un drappo che ricade lungo la cinta stessa secondo il motivo comune nei fondi delle miniature bizantine dei secoli X e XI (fig. 272). Uno dei papi, quello a destra, tiene un libro gemmato in mano, la stola e leggenda frammentaria SC [AN . . .] | PP ROMANVS con lettere verticalmente disposte; l'altro a sinistra è in gran parte cancellato, così che solo si vedono parte del nimbo, la stola e parte dell'iscrizione [SC///////] | [PP RO]MANVS. Questo affresco è sullo stesso strato d'intonaco della grande composizione, che il Valesio nel 1702 vide completa, di caratteri ancora più spiccati d'arte bizantina e con iscrizioni greche: rappresentava un coro d'angioli volanti di qua e di là del Crocifisso, Maria e Giovanni ai lati di esso, e più in basso, sotto una bianca scritta a lettere onciali greche, il coro dei santi. Ora soltanto si vedono i resti cancellati, svaniti alla luce alla quale sono stati esposti di nuovo; del Crocifisso è rimasta la testa scolorita, della Vergine e di San Giovanni resta solo un piccolo tratto di nimbo, dei divoti cherubini oranti intorno alla croce un po' della grazia gentile dei volti, dei santi le ombre. Nel manoscritto del Valesio all'archivio capitolare, contenente il diario romano del 1702, si legge che nel giorno 24 maggio dell'anno stesso fu scoperto in un orto dietro a Santa Maria Liberatrice (chiesa già eretta sulle rovine di Santa Maria Antiqua) « la tribuna di una chiesa, 20 e più palmi depressa di sito, con pitture del Salvatore crocifisso e di molti santi, fra i quali la figura di Paolo I papa con diadema quadrato in segno che allora era vivente ». E il Valesio aggiunse al ricordo scritto un acquerello, ma così poco fedele da non menomare la gravità della perdita quasi totale dell'affresco del miglior tempo dell'arte bizantina.

Nel presbiterio della chiesa, tanto a destra quanto a sinistra, corre sopra alle *vela* dello zoccolo una fascia rossa con entro clipei gialli, su cui sono dipinte teste di apostoli vivide

di colore, forti di chiaroscuro, con disegno rapido scarmigliato (fig. 180).

Nella zona superiore a questa de' medaglioni degli apostoli erano rappresentate in piccoli quadri, disposti su due file, le storie della Passione. Ne restano due: l'andata di Cristo al Calvario e l'Adorazione de' Magi, certo della stessa mano che ha dipinto le teste degli apostoli, opera d'un bizantino dell'XI secolo. L'Adorazione de' Magi è espressa come nelle antiche rappresentazioni cristiane: Giuseppe è giovane d'aspetto, e l'angiolo che guida i re ha il nimbo del color

Fig. 269 — Roma, Cappella di San Silvestro presso la chiesa dei Santi Quattro Coronati

dell'aurora e le ali spiegate (fig. 273). Anche qui l'intensità degli scuri, la vivezza del colore nei volti di un rosso di fragola, la rapidità volante sicura del segno, e inoltre una composizione bene distribuita e ben mossa. E così vedesi nella scena di Cristo che sale al Calvario: mentre il Cireneo

volgare lo precede a lunghi passi portando la croce, Gesù stende una mano come per benedire i pietosi che lo circondano e corrono a lui.

Sulla parete a destra del presbiterio, in basso, si vede l'immagine d'una santa con un bambino in braccio, forse Anna, a giudicare dai capelli bianchi che le circondano il capo come una cuffia; è di mano affine, anche per il vivido colorito delle carni, al pittore degli apostoli e delle storie della Passione.

Nelle transenne in muratura che chiudevano il presbiterio si trova una maniera di dipingere assai facile, ma non bene definita nel frammento di Davide che calpesta Golia caduto bocconi sul prato da cui su lunghi steli spuntano grandi viole, e nella scena d'Isaia che predice la morte al re Ezechia giacente sul letto, volgendogli le parole che sono scritte nella composizione: ✠ DISPONE DOMVI TVE, QVIA MORIERIS [*TV, ET NON VIVES*]. Tra il re e il profeta è una figura di fanciullo in fasce, il Redentore profetato da Isaia.

Ma la maniera facile, robusta nelle scene della Passione, manierata e sfibrata in queste delle transenne, diviene potente nel pilone di destra, là dove si rappresenta la santa (Η ΑΓΙΑ) ϹΟΛΟΜΩΝΗ, la madre dei Maccabei e ЄΛЄΑΖΑΡ e i sette loro figli (fig. 274); la Santa, tutta raccolta nel manto, con le mani aperte e stese in avanti, a forti riflessi di luce, sta in mezzo alle altre figure de' figli abbronzate, rischiarate fortemente da chiazze gialle di sole. In quelle magiche pennellate, nell'agitarsi della famiglia intorno alla madre, nello scorcio delle facce infiammate, si rivela un Rembrandt bizantino.

Da questo pittore sorprendente si può passare ad un altro grande, decoroso, al maestro che dipinse la *Deesis* sul pilone di sinistra, verso l'altare, e Cristo al limbo, sul muro della porta che comunica con la rampa del Palatino. Nel primo affresco si vedono quattro figure diritte sul fondo rosato: ai lati del Cristo, la Vergine e San Giovanni, e nella estrema

sinistra una figura quasi del tutto scomparsa: il Cristo di fronte col codice nelle mani, la Vergine che a lui si rivolge pietosa

Fig. 270 — Roma, Santa Maria Antiqua

e San Giovanni severo, dallo sguardo intenso rivolto verso l'alto. Vi è tanta maestà nella figura del Cristo, tanta delicatezza in quella della Vergine, tanta forza in quella del

Precursore, da farci balenare come in una visione nuova la grandezza dell'arte bizantina nella seconda età d'oro. I nimbi bianchi, di luce mattinale, con cerchi rosei, si vedono nell'affresco della mano stessa, ora quasi distrutto, del Cristo al limbo; appena si discerne la testa del Redentore che protende la mano ad Adamo e ad Eva, e appena vedesi guizzare sotto i piedi di lui un demonietto nero che allunga un braccio, forse per sostenere la porta cadente dell'Inferno, o per ghermire la preda toltagli.

Ancora un altro frammento a Santa Maria Antiqua e un'altra faccia del gran prisma bizantino della pittura. Subito nell'interno della chiesa, a sinistra, le Sante Agnese e Cecilia diademate con nimbo e vesti gialle sul fondo d'un vivissimo azzurro, limitato da una edicoletta in prospettiva: il dipinto sembra un gran vetro dorato messo là per ex-voto alle sante, il cui nome ricorre sulla trabeazione:

[Η ΑΓΙΑ] ΑΓΝΗ [Η ΑΓΙΑ] ΚΗΚΗΛΙΑ.

Altri saggi dell'arte bizantina ci fornisce la chiesa posta sullo sterile e solitario dirupo di San Pietro in Civate. Gli affreschi, come le sculture, appartengono in gran parte alla fine del XII secolo, ma tra essi vi sono ornamenti a figure che colpiscono di meraviglia, come se un antico pittore risorto avesse voluto segnare su quelle muraglie, per i nuovi maestri, le linee di lontani orizzonti. Vi è nella confessione un frammento di figura di giovane santa con nastri in croce sul capo, dal quale sembrano spuntare giglietti; la testa, con ombre verdi e luci bianche, fa capolino fra le terrecotte della cripta e le fasce a rilievo con foglie pizzettate aperte a ventaglio. La figuretta reca una face che sembra il cornucopio d'una dea; reca da Bisanzio l'arte classica rinnovata e la bellezza, quell'arte che negli sguanci delle finestre della chiesa e nel sottarco della porta laterale a sinistra segna agilmente, come per vezzo, rami fioriti a spire. Il resto delle pitture di maestri indigeni educati da

bizantini, nel tempo in cui i monaci di Civate, già scesi a piedi dall'erta montagna, numerosi e ricchi per i beni nella Vallassina e nella Brianza, adornarono la vecchia chiesa. Del XII secolo avanzato o del principio del XIII è la rappresentazione, sulla porta: Cristo che dà la legge a Paolo, le chiavi a Pietro. Dello stesso tempo sono le scene della parete a destra dell'entrata, dove santi invitano e ricevono il popolo; e le pitture nelle vele della volta del vano a sinistra dell'entrata, dove si vedono quattro angioli che suonano la tromba, i quattro fiumi rappresentati in figura di

Fig. 271 — Roma, Santa Maria Antiqua

giovani con fiale d'acqua, i quattro simboli degli evangelisti e il Cristo sul globo, e, nelle vele della volticella del vano a destra, il Salvatore sopra un monte, con un libro aperto in cui si legge: *Qui sitit veniat,* ecc.

Ai suoi piedi posa un agnello, e sotto scorrono le mistiche onde tra due piante; tutt'intorno sta la cinta quadrata con dodici porte recanti i nomi delle loro pietre e sopra ciascuna una testa, le porte d'angolo come torri, rappresentanti *Fortitudo, Prudentia,* ecc. Sono tutte scene rispondenti all'Apocalisse, che trova poi nell'arcone dell'entrata, di fronte all'abside, un ulteriore svolgimento.

Sotto la mandorla, dove sta il Signore in trono, striscia il drago, simbolo dell'Anticristo, salito su dal mare con sette capi e dieci corna: invece de'capi, l'artista ha dipinto sette figurette, come propaggini della testa del drago; rappresentano principi persecutori del Cristo o eresiarchi, differenti secondo i commentatori dell'Apocalisse, e sono, secondo l'abate Gioacchino,[1] i sette regni funesti di Erode, Nerone, Costanzo ariano, Maometto o Cosroe di Persia, Arrigo IV, del re del libro XI di Daniele che abbatterà la nuova Babilonia e del re che dopo la rovina di questa sarà messo a morte. Scendono gli angioli a trafiggere con le lance il mostro, precipita Michele a percuotergli il capo, così come leggesi nell'Apocalisse (cap. XII): « E seguì in cielo una gran battaglia: Michele e i suoi angeli combatterono contro il dragone ». A sinistra, una donna seduta sopra un gran pesce, illuminata dal sole, partorisce il figliuolo, il quale governerà « tutte le nazioni con scettro di ferro ».

Questa rappresentazione serba i caratteri delle bizantine, senza averne la speciale nobiltà; ne ripete le forme senza spirito, materialmente.

La pittura bizantina si esercitò anche in tavolette e su tele, e specialmente dopo il Mille, quantunque sin dall'antico si fosse serbato il metodo di dipingere su tele libere incollate su legno o direttamente sul legno stesso. Ricordiamo che Costantino Porfirogenito, citando l'immagine inviata dal Cristo a Abgar, scrisse che, per ordine di questo principe, essa fu

---

[1] F. Tocco, *L'eresia nel medio evo,* Firenze, Sansoni, 1884.

attaccata a una tela, lasciando così comprendere come al suo tempo si avesse notizia di dipinti in quella forma; e rammentiamo pure che Biscop, abate di Wiremouth, trasportò d'Italia,

Fig. 272 — Roma, Santa Maria Antiqua

per ornarne le sue tre chiese, quadri rappresentanti la Vergine e gli apostoli, storie evangeliche e scene apocalittiche. Quei quadri dunque erano mobili; e mobili erano quelli di Grecia

donati con molti manoscritti a un monastero siciliano del Salvatore da un sacerdote nel 1124. Di un trittico greco del secolo XI nel convento di Ghelatt dette notizia il Durand, come di altri nel chiostro della Trinità, presso Mosca, e a Freising, presso Monaco; ma in generale ben poco si conosce oggi intorno ai quadri mobili bizantini. Nè sembra che si possa attribuire al XII secolo e a Matteo d'Ajello, fondatore della chiesa della Trinità della Magione in Palermo, la tavola che si conserva nella sagrestia di essa.[1] Come tante altre che si eseguivano a Venezia ed eran vendute sul Ponte di Rialto, questa è opera d'imitatori di artisti bizantini od anche di bizantini stessi di epoca tarda. D'un maestro Teofane di Costantinopoli abitante in Venezia, è parola in un documento che si crede dell'anno 1242;[2] di Andrea Rizo di Candia si hanno quadri nella galleria di Torino e altrove firmati del suo nome: **ΧΕΙΡ ΑΝΔΡΕΟΥ ΡΙΤΖΟΥ**;[3] del musaicista Marcus Greco Indriomeni si ha notizia nel 1159; e così di Marco di Costantinopoli pittore in Genova (a. 1313), di Demetrio di Pisa pittore abitante pure in Genova (a. 1371), di Giorgio pittore di Costantinopoli vissuto a Venezia (a. 1396) e a Ferrara (a. 1404).[4] In generale, come ne' conventi bizantini si continuò a stampare coi colori immagini divote, così in Italia, in Sicilia e a Venezia, sino a tempi a noi prossimi, si usò ripetere composizioni divote, con quelle varianti e modificazioni a viva forza volute dal gusto mutato e dalle condizioni dell'ambiente. Le prescrizioni tecniche ed iconografiche potevano essere osservate sino a un certo segno; di qua e

---

[1] Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo, 1899; Di Giovanni, *Sopra un quadro del secolo XII e sopra altri oggetti d'arte esistenti nella chiesa della Magione in Palermo*, Palermo, 1888.

[2] Tiraboschi, *Storia lett.*, t. IV, lib. 3, cap. 6, n. 10; Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, t. III, pag. 147; Lanzi, *Storia pitt.*; Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, 1844; Laderchi, *Quadreria Costabili*, pag. 21.

[3] Frothingham, *Byzantine Artists in Italy*, in *The american journal of archaeology*, 1894; Vesme, *Cat. della R. Pinacoteca di Torino*, T., 1880.

[4] Cfr. Cecchetti, *Dell'origine dell'arte vetraria muranese*, pag. 7; Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, t. I, pag. 157 e 407; Cittadella, *Documenti e illustrazioni risguardanti la storia artistica ferrarese*, pag. 6; Müntz, *Les artistes byzantins dans l'Europe latine*, in *Revue de l'art chrétien*, 1893.

di là gli artisti che potevan vedere manifestazioni d'arte ben più libere, gli artisti, anche imitando, lasciavano trasparire di avere schiusi gli occhi alla luce.

La pittura araba ha lasciato una traccia unica nel suo genere in Italia nei soffitti delle navi della Cappella Palatina,

Fig. 273 — Roma, Santa Maria Antiqua

paragonati a canestri da Teofane Cerameus, arcivescovo di Taormina, che pronunziò il suo discorso innanzi al *basileus* normanno Ruggiero II,[1] e vantati da Ugo Falcando, che scrisse verso il 1190, per « la singolare eleganza d'intagli, la mirabile varietà di dipinture e il raggiante splendore dell'oro ».[2] Il soffitto della nave centrale, con le numerose mensole sovrapposte a mo' di stalattiti, sembra una grotta (fig. 262); ed è tutto dipinto a ornamenti e anche a figure chiuse entro stelle, con iscrizioni cufiche recanti memoria delle virtù

[1] MIGNE, *Patrologia graeca*, v. 132, pag. 952.

[2] Cfr. TERZI, *La cappella di San Pietro nella reggia di Palermo*; ALEXIS PAVLOVSKIJ, *Décoration des plafonds de la Chapelle Palatine*, in *Byzantinische Zeitschrift*, II, 3 e 4. Leipzig, 1893; DI MARZO, *Delle belle arti in Sicilia*, II.

del fondatore della cappella con queste o simili parole: « E le ricchezze e la perfezione e la prosperità | e l'umanità e l'aiuto e [l] | a salute e la riputazione e l | a abilità e la salute e l | a perfezione e la prosperità e l'umanità e | la fortezza e la perfezione e l'acquisto e | la munificenza e la possanza e l'u | manità e la salute e la possanza ».[1] Come queste parole, così gli ornamenti e le figure ne' soffitti non formano un insieme, ma filastrocche che si ripetono nei vuoti: sono ricorsi della vita orientale, immagini dell'arte dell'Iran, le gazzelle apparse nel deserto, le almee coronate, uccelli enormi, animali fantastici.[2]

Si era creduto che gli Arabi, come tutti i Musulmani, osservassero strettamente la proibizione del Corano circa la riproduzione di esseri animati, proibizione aggiunta dai commentatori della legge di Maometto; ma molti fatti provano che essa non fu in vigore, e tra gli altri il ricordo della decorazione della moschea, eretta a Gerusalemme dal califfo Abd-el-Melik, ornata nelle porte d'immagini di profeti, e nelle pareti interne di rappresentazioni dell'Inferno, popolato di giganteschi abitanti, e del Paradiso maomettano coi fedeli che libano nelle auree coppe un vino non inebriante, e si spassano nei giardini sempre verdi in compagnia delle Urì eternamente giovani e belle. Lo scrittore arabo Macrizi, nel suo *Chitat*,[3] ci dà molte notizie sulla riproduzione degli esseri animati nell'arte musulmana: Hamaruâ, il Tulonide, ornò il suo palazzo del Cairo con le statue in legno colorato che ritraevano lui, le sue donne e le almee della corte; il califfo Mustanzir possedeva un tesoro, con tavole delle fabbriche del Cairo tutte ornate di gazzelle, leoni, elefanti e giraffe. Nel palazzo di El-Muccar, a Samarrah, sul Tigri, alla metà del secolo IX, si trovava,

---

[1] AMARI, nella *Rivista sicula*, Palermo, 1869, vol. II.

[2] STANE LANE-POLE, *The art of the Saracens in Egypt*; KARABACEK, *Das angebliche Bilderverbot des Islam*, Nuremberg, 1876; SCHACK, *Poesie und Kunst der Araber*; LAVOIX, *Les arts musulmans*, in *Gazette des beaux-arts*, 1875.

[3] *Mémoires publiées par les membres de la Mission archéologique française du Caire sous la direction de M. N. Bouriant*, XVII et XVIII, Paris.

al dire del Karabacek, una serie di pitture murali e, tra le altre, la veduta interna d'una chiesa cristiana co' suoi preti; il sultano egiziano Hamaruâ sopra indicato dette prova

Fig. 274 — Roma, Santa Maria Antiqua

del suo amore per la pittura visitando il convento di Cossaïr, non lungi dal Cairo, per ammirarvi l'immagine della Santa Vergine Maria; e così nei racconti delle *Mille e una*

Fig. 275 — Palermo, Cappella Palatina
Pittura de' soffitti

notte si rappresentano su una parete cavalieri combattenti, re in lotta tra loro, fantaccini, uccelli dorati, ecc. E nel XII secolo il califfo egiziano El-Amir-bi-Ahkâm-Allâh, morto nel 1199, ordinò che si collocassero in un belvedere da lui costruito i ritratti dei poeti coi loro nomi scritti sopra.

Lo scrittore arabo Macrizi ricorda anche mecenati, artisti, opere celebrate della sua nazione; e oggi, grazie allo Schack e al Karabacek, sono noti parecchi manoscritti arabi nelle biblioteche d'Europa.

Tutto concorre a persuadere che la riproduzione degli esseri animati era almeno tollerata presso gli Arabi. Quando questi s'impadronirono della Persia, della Siria e dell'Egitto, subirono l'influsso della civiltà de' luoghi conquistati, bizantina in Siria e in Egitto, sassanide in Persia; e solo più tardi risentirono l'influsso dell'arte chinese, per via delle stoffe che arrivavano in gran quantità da Bassora e Adena. Delle tre scuole, l'arabo-persiana era la preferita, come meglio rispondente al carattere e allo spirito della razza. Essa conta maestri

celebrati, tra gli altri Ibn-el-Azis cittadino di Bassora, che contrastò la palma a Cossair l'Egiziano. Quando Batzûra o Jatzûra, visire del califfo egiziano Mustanzir e protettore delle arti, li invitò alla gara, Ibn-el-Azis colorì una danzante che sembrava entrare in una nicchia, mentre che nel muro opposto Cossair ne rappresentò una uscente da un'altra; quegli ottenne l'effetto incorniciando d'un arco giallo la sua figura di color rosso, così che sembrava disparire; l'altro la vestì di bianco e la incorniciò di un arco nero, che la faceva spiccare e rilevare.

Negli ornamenti arabi si vedono feste, cacce agli uccelli e alle bestie feroci, cammelli, e gazzelle animali favoriti dell'arabo nomade, che ne paragona le grazie a quelle della sua bella: le gazzelle fuggono una dietro l'altra, in fila come le perle fine, dice un poeta arabo.

Fig. 276 — Roma, Raccolta Sangiorgi (già in quella Guidi a Faenza). Teca eburnea

E non dalla Sicilia, non da Palermo lussureggiante s'ispirano gli Arabi che l'abitano, ma dal deserto senza limiti, dalla città di Sana all'apogeo della sua gloria, dall'agile gazzella, dal cammello, nave del deserto, dalle notti insonni passate, come scrive lo Schack, con buoni camerati a contemplare la danza voluttuosa delle almee al suono del flauto e degli strumenti a corde. Questi soggetti si ritrovano nella Cappella Palatina, dove l'artista si abbandona a rappresentazioni figurate più di quanto comunemente si facesse dai suoi, forse per significare di non essere più osservante al Corano. Qui due Arabi che giuocano a scacchi; là altri due che seggono a destra e a sinistra d'una fonte e suonano. Ed ecco un re coronato seduto, con le gambe incrociate, con una coppa nella destra e un fiore nella sinistra, tra due donne dell'harem co' ventagli; danzatrici, un cacciatore con falco in pugno, almee coronate che suonano (fig. 275), combattenti, cacce all'orso, gazzelle, pappagalli, pavoni, grifoni, falchi, aquile librate sulla preda, Sansone che uccide il leone, il Cristo a cavallo che uccide Daggias, l'Anticristo, la bestia della terra, o fors'anche Salomone, come genio benefico, distruttore degli spiriti maligni, rappresentato, come San Giorgio, a cavallo, in atto di uccidere il mostro, oppure San Giorgio medesimo.

Ma più di tutto sorprendono quelle schiere di santi col calice in mano: essi sono i beati nel Paradiso annunziato dal Corano, i quali godono tutti i piaceri, pure quello del vino interdetto agli uomini sulla terra.

I pittori saraceni de' soffitti nella Cappella Palatina fecero dell'arte come sapevano farla, attingendo nel fondo della loro bottega tutti i vecchi materiali, per servirsene, senza scrupolo più, in un tempio cristiano, dove non solo eran permesse, ma anche consacrate le immagini. Nel rozzo cervello di quei pittori arabi non dovette capire la distinzione tra il luogo di delizie promesso dal lor profeta agli eletti e il Paradiso de' cristiani; e il loro culto materialista apparve in quelle danzanti e musicanti almee, come in quei santi bevitori.

Anche nelle rappresentazioni di cacce e di giuochi e di sollazzi i pittori arabi si sbizzarrirono su quei soffitti, così come ne' cofanetti d'avorio per servizio religioso della Cappella Palatina, in uno de' quali segnarono d'inchiostro, dentro un cerchio, il Cristo e due santi nimbati, e tutt'all'intorno, poi, fiere inseguenti cervi, un elefante che reca sul dorso coperto da ricca gualdrappa un guerriero, una giraffa, un

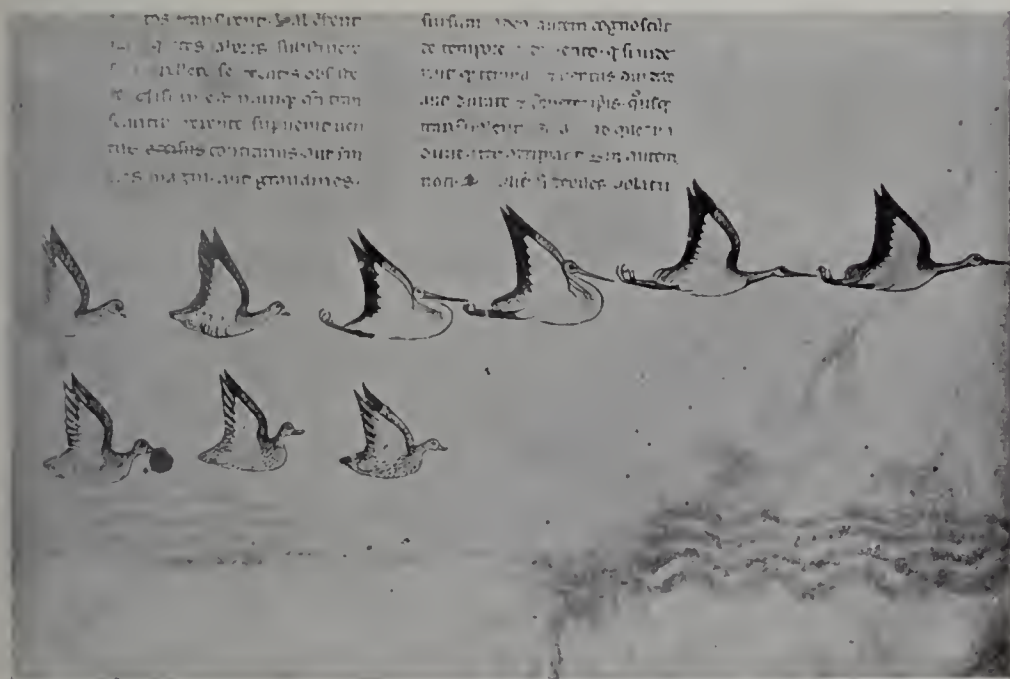



Fig. 277 — Roma, Biblioteca Vaticana. Codice « De arte venandi cum avibus »

piccolo pappagallo. Così nelle altre facce della cassetta si vedono falconieri in costume musulmano, falchi che piombano su cerbiatti, cani, liopardi, pavoni, pappagalli, e cacciatori a destra e a sinistra d'un albero, in atto di scoccar dardi agli uccelli appollaiati tra le fronde, ecc.

Questa cassetta disegnata a penna serviva per tenere i privilegi e i diplomi della Real Cappella di Palermo;[1] è simile ad altre conservate nel tesoro di quella chiesa, ad una già

[1] GIOACCHINO DI MARZO, *Di una cassetta d'avorio nella Real Cappella palatina di Palermo*, Palermo, 1877.

nella raccolta Guidi a Faenza (fig. 276): preziosi documenti dell'arte arabo-persiana importata in Sicilia nel secolo XII. Come si vede, nella cassetta principale della Cappella Palatina l'artista obbediva i committenti introducendo qualche figura nimbata, per indicare la ragione o lo scopo delle cose da lui adorne, ma non si curava di ben determinare nè il Cristo, nè i santi; e subito pareva prendere la rivincita dello sforzo a lui costato dalla pittura sacra, e dipingeva cose secondo il suo capriccio. Quelle rappresentazioni di cacce, con un sentimento vivissimo della vita animale, servirono di esempio ai maestri bizantini e indigeni nel decorare di musaici la Zisa e la camera detta del re Ruggiero nel Real Palazzo di Palermo; e più tardi dovettero essere studiate attentamente dal miniatore del codice *de arte venandi cum avibus* di Federigo II (vat. pal. lat., 1071), il quale seppe rendere, in pochi segni, file d'uccelli con verità sorprendente (figg. 277 e 278), come solo potrebbe vedersi oggidì nelle opere d'arte giapponesi.

* * *

L'arte del musaico, che bene rispondeva alla magnificenza bizantina, ha lasciato tra noi ricordi indimenticabili, specialmente in Sicilia, dove tre civiltà s'incontrarono e si fusero.[1] La Cappella Palatina, eretta in Palermo al tempo di

---

[1] Bibliografia sui musaici bizantini della seconda età d'oro:

REINAUD, *Nouvelles observations sur l'art de la mosaïque chez les byzantins et les arabes*, in *Revue archéolog.*, nouvelle série, 1862; PH. DEMETRIADES, Ἡ ψηφιδογραφία ἐν τῇ ἀρχαιότητι καὶ κατὰ τὸν μεσαιῶνα, Παρνασσός 16 (1894); MÜNTZ, *Les mosaïques byzantines portatifs*, in *Bull. monumental*, 52, 1886; G. MILLET, *Mosaïques de Daphni, Adoration des Mages, Anastasis*, in *Mon. et Mém. publiés par l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres*, fasc. I, 1896; NIKODIM KONDAKOV, *Die Mosaiken der Kachrie-Djami in Constantinople*, Odessa, 1881 (in russo); EMILE CARON, *Les mosaïques et les peintures de la Mosquee de Kahrié-Djami a Constantinople*, in *Bull. monumental*, 52, 1886; A. LEVAL, *Les principales mosaiques, peintures et sculptures existant a Kahrié-Djami à Constantinople*, Constantinople, 1886; CHARLES DIEHL, *Mosaiques byzantines de Nicée*, in *Byzantinische Zeitschrift*, 1892; FROTHINGHAM, *Les mosaiques de Grottaferrata*, in *Gazette archeol.*, 8, 1883; JOS. STRZYGOWSKI, *Nea Moni auf Chios*, in *Byzant. Zeitschrift*, 5, 1896; CHARLES DIEHL, *Etudes d'archéologie byzantine - L'église et les mosaïques du Couvent de Saint-Luc en Phocide*, in *Bibl. des écoles francaises d'Athènes et de Rome*, fasc. 55, 1889; TIKKANEN, *Die Genesismosaiken von San Marco*, dagli *Acta Societatis Fennicae*, t. XVII, Helsing-

Ruggero II, re delle Due Sicilie (1101-1154), rappresenta il momento felice dell'unione de' tre popoli nell'arte, con le forme della basilica latina, a tre navi, associate a quelle delle chiese greche, quali sono la cupola sul piano quadrato, il coro

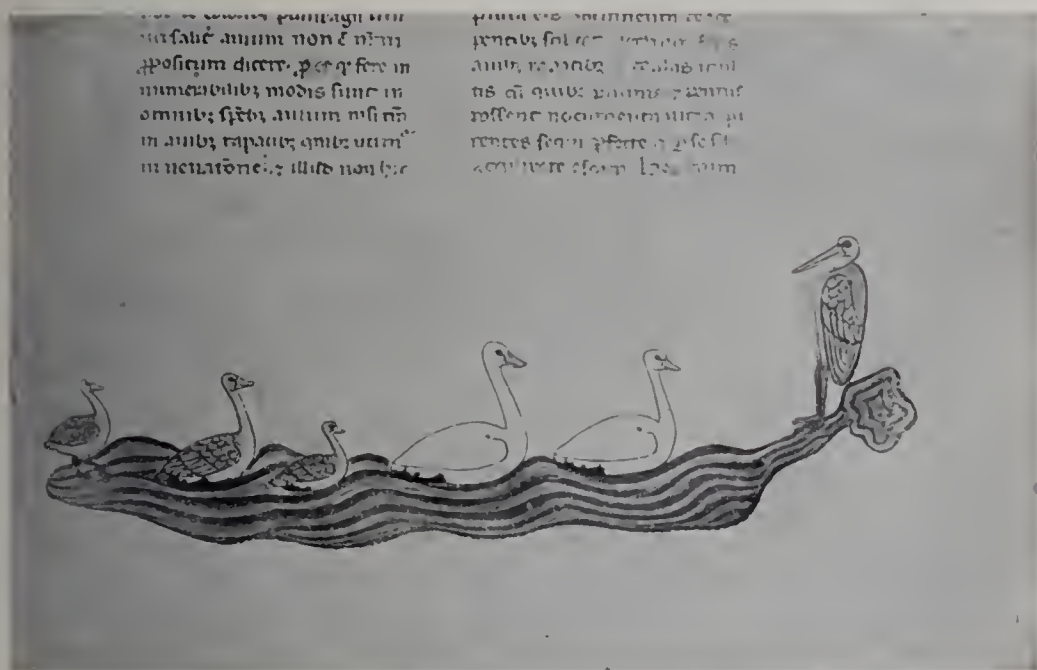



Fig. 278 — Roma, Biblioteca Vaticana. Codice «de arte venandi cum avibus»

elevato di cinque gradi e separato dal resto della chiesa. E alle iscrizioni greche de' musaici ivi si contrappongono le latine; e nel soffitto delle navi appaiono figure arabe coi nappi, con gli strumenti musicali, con le ricchezze di Oriente.

La Cappella Palatina ci dà un'idea de' principî decorativi delle chiese greche, più esatta di quella che sia possibile di farci studiando quelle chiese medesime, non conservate oggidì allo stato pristino; e ci fornisce un esempio dello sviluppo della decorazione simbolica adottata nella nuova basilica da Basilio I eretta in onore del Cristo, dell'arcangelo

---

fors, 1889; A. Pavlovskij, *La pittura nella Cappella Palatina di Palermo*, Pietroburgo, 1890 (pubblicato in russo e parte in francese nella *Byzantinische Zeitschrift*, 2, 1893, e nella *Revue archéol.*, troisième série, t. 25, 1895).

Michele, della Santa Vergine e di San Niccola. Nel discorso che il patriarca Photius pronunziò per la consacrazione di questo tempio, si descrivono i musaici della cupola con l'Onnipotente in atto di benedire la terra, e ne' pennacchi della cupola i cori angelici, nell'abside la Vergine orante per la salute e la vittoria dell'imperatore, nelle pareti i martiri, i profeti, i patriarchi, come un grande corteo d'onore. Così la Chiesa celeste nell'alto; e la Vergine poi, simbolo della Chiesa che volge la prece al suo Figlio divino; e i rappresentanti delle Chiese terrestri, gl'intermediari tra Dio e l'umanità. Nella Cappella Palatina il busto del Cristo *Pantocrator* al sommo della cupola, in un cerchio d'oro, benedicente (fig. 279): è là nella gloria, asceso al cielo, corteggiato da quattro angioli in costume imperiale, devotamente inchini, e dai quattro arcangeli Michele, Gabriele, Raffaele, Uriel, particolarmente venerati nella Chiesa orientale, in figura di celesti guardie, col labaro in mano. Sotto alla protezione della Chiesa celeste, come base alla sua gloria, stendesi la Chiesa terrestre; nel tamburo della cupola, Davide e Salomone, Zaccaria e San Giovanni Battista; nelle nicchie d'angolo, i quattro evangelisti; sotto queste, nei pennacchi della cupola, i busti di altri otto profeti; l'Antico Testamento e il Nuovo, la profezia e la realtà, si associano nell'osanna a Dio. Davide canta: egli discenderà come la pioggia sul suolo, come la rugiada sull'erba falciata della terra; Zaccaria augura ogni gioia alla Figlia di Sionne; Eliseo ripete le parole di Dio: Ho reso l'acqua salubre, non vi sarà più nè la sterilità, nè la morte; e Giona dice: Nel mio dolore implorai il Signore, e ne fui esaudito! Il contorno della cupola è orlato d'un'iscrizione in lingua greca, che così suona: « Parecchi tra gli antichi re edificarono differenti luoghi d'adorazione dei santi; quanto a me, re Ruggiero, portando lo scettro, ne ho dedicato uno al primo e supremo discepolo del Signore, all'arciprete e corifeo San Pietro, per il quale il Cristo consolidò la Chiesa, che egli fondò spargendo il suo sangue... Indizione III dell'èra volgare nell'anno 6651 ».

È impossibile decifrare le parole che vengono in seguito, tanto sono alterate dal restauro. Sotto la leggenda greca se ne svolge un'altra in latino, che si può tradurre così: « L'aquila. L'uomo. Il toro. Il leone. Simultaneamente i messaggieri che

Fig. 279 — Palermo, Cappella Palatina. Musaico della cupola

diffusero la dottrina sul Cristo e sulle tenebre del mondo. Tu, Cristo, tu hai dato la luce e la vita, come ab eterno predestinò la santa divinità ».

Un'altra immagine del Cristo è nella conca dell'abside della Cappella Palatina, benedicente alla greca, con l'Evangelo aperto nella pagina ov'è scritto: « Io son la luce del mondo, colui che mi segue non resterà nelle tenebre, ma avrà luce di vita ». Più in basso, i musaici, molto restaurati, non lasciano riconoscere chiaramente le idee che presedevano alla decorazione absidale; e così invece della figura centrale dell'abside, ora moderna, e delle altre con nomi e attributi falsati, probabilmente la composizione rendeva la *Deesis:* il Cristo sul trono, la Vergine, San Giovanni Battista, e più in basso vescovi e arcivescovi oranti, cioè la Chiesa in preghiera rappresentata da' suoi accoliti più eminenti.

Nel centro dell'arco di trionfo si trova il simbolo del giudizio finale, nel trono con un cuscino su cui posa una colomba, e più in basso uno sgabello a quattro chiodi; dietro al trono, la croce con la corona di spine e gli strumenti della Passione, cioè il quadro de l'Ἑτοιμασία τοῦ θρόνου, che forma il centro della composizione del giudizio finale, sempre posto fra la parte del santuario che rappresenta il cielo e quella che raffigura la Chiesa terrestre (figg. 280-282).

A' lati, lungo la curva dell'arco, gli arcangeli Michele e Gabriele, abbigliati come nella cupola; e sotto alle solenni immagini corre questa leggenda:

> Lancea . spongia . lignea . crux . clavi[que] . corona .
> Dant . ex . parte . metum . cogunt . et . fundere . fletum .
> Peccator . plora . cum . videris . hec . et . adora .
> Parte . stat . inde . dextera . Michael . Gabrielque . sinistra .
> Ut . maestati . sint . deservire . parati .

Nel transetto della cappella i muri, le volte della protesi e del *diaconon* sono rivestiti delle scene evangeliche aventi rapporto alle dodici grandi feste dell'anno. Al disopra dell'arco trionfale, l'Annunziazione e la Purificazione; sul muro meridionale del transetto, la Fuga in Egitto, l'Epifania, la Risurrezione di Lazzaro e l'entrata di Gesù in Gerusalemme (fig. 283); sopra dell'abside meridionale, la Natività (fig. 284);

nelle volte delle parti laterali della stessa nave traversale, la Pentecoste e l'Assunzione. Alla stessa altezza, nella stessa

Fig. 280 — Palermo, Cappella Palatina. Volta del Diaconio
Musaico con l'evangelista Luca

zona degli episodî evangelici, si vedono le immagini dei profeti Amos, Abdia, Abacuc, Osea, Sofonia, Malachia, Michea, Samuele e Giosuè; Isaia e Gioele, indicanti la festa profetata: Isaia, che sta presso alla Natività, presenta il foglio nel quale è scritto: « E una vergine concepirà e partorirà un figlio ».

Nella navata mediana della cappella, a seguito delle scene evangeliche, si vedono illustrati in tanti quadri, lungo due zone sovrapposte agli archi, i primi trentadue capitoli della Genesi, secondo il sincretismo, che durò per tutto il medio evo, delle immagini del Vecchio e del Nuovo Testamento (esempio fig. 285); e l'arco che separa la nave dal presbiterio è ornato di due angioli divoti, come in atto di presentare offerte con le mani innanzi protese. Manca qui, sul muro occidentale, la composizione propria dei tempi bizantini, cioè il giudizio finale, che chiudeva il sistema decorativo; ma in quella vece sta il Cristo, fondatore della Chiesa, in trono, fra i Santi Pietro e Paolo, che rappresentano la Chiesa stessa escita dal giudaismo e dalla gentilità.

Lungo la nave mediana, nel transetto, nei sottarchi principalmente, sono glorificati i successori degli apostoli, i martiri, i taumaturghi, i guerrieri, i confessori, ecc.; e sui muri delle navi laterali sono rappresentati gli atti dei Santi Pietro e Paolo. Così una grande unità stringe insieme tutte le parti della decorazione, componente l'alto poema del cristianesimo: la Chiesa fondata dal Cristo, custodita dagli apostoli, fecondata dal loro sangue, ha germinato fiori di santità; sotto il velame dell'Antico Testamento s'ascondono i fasti del Nuovo; nelle figure di patriarchi sono adombrati i pastori della gente cristiana. I chiaroveggenti profeti già annunziarono i fatti raccontati negli Evangeli e celebrarono le feste degli uomini, che, raccolti nel tempio, vedono la Croce simbolo di salute, e trovano la Vergine e i santi intercessori presso il Cristo che incorona la sua Chiesa, dall'alto, tra i cori dei profeti e le coorti angeliche. [1]

Non tutti i musaici sono d'una stessa mano e neppure della maniera stessa; nelle navi longitudinali l'arte parla il latino; più innanzi, a sinistra, le forme latine si mescolano con le greche; a destra echeggia l'idioma greco in tutte quelle parti

[1] Cfr A. Pavlovskij, *Iconographie de la Chapelle Palatine*, in *Revue archéologique*, troisième série, 25, 1894.

dove l'oro lumeggia le vesti delle figure, e l'argento splende nei fondi dei clipei coi busti dei profeti, e qua e là negli accessorî. Sono grandiosi gli angioli e gli arcangeli intorno alla cupola, ma, più di tutto, sono belle le rappresentazioni

Fig. 281 — Palermo, Cappella Palatina. Volta del Diaconio
Musaico con l'apostolo Filippo

del Sogno di Giuseppe e della Fuga in Egitto, dove incontro alla Sacra Famiglia muove la Città d'Alessandria in figura di donna dalla tunica d'oro lucente; e passano i fuggitivi alla

riva del mare, entro cui vedonsi guizzare i pesci, e un nuotatore trasparire dalle onde, presso una colonnina d'argento innalzata con la croce sulle acque. Così il Battesimo, la Risurrezione di Lazzaro, la Trasfigurazione splendono di greca bellezza. Esse sono accompagnate da scritte greche, mentre nelle navi longitudinali i musaici recano leggende in latino, e furono eseguiti, almeno in parte, dal successore di Ruggiero II, da Guglielmo I, che, al dire di Romualdo di Salerno, finì la Cappella Palatina e la ornò di musaici.

Pochi anni dopo che sulla fascia d'argento della cupola della Cappella Palatina fosse segnata la data del 1143, e propriamente anzi nel 1148, i musaici già compiuti di Cefalù s'illuminavano alla luce che entrava per le finestre dagli sguanci come tappezzati di stoffe d'oro e d'azzurro. Ruggiero II aveva costruito la chiesa a onore e gloria del Salvatore « qui nobis et honorem contulit et nostrum nomen laude regia decoravit ». Nel coro della chiesa gigante vedonsi nella volta quattro arcangeli e quattro angeli dalle dolci testine (fig. 286), coi capelli a trecce, adorne di una gemma sul vertice: quelli escono dalle nubi a creste, col labaro nelle destre, con vesti di azzurro e viola tenui; questi sono tutti chiusi nelle ali di pavone, con penne a gradi diversi d'azzurro, con luci d'oro splendenti. Belle le forme, candidi e dolcissimi i volti, delicate le mani di tutti; e le testine degli angioli in ispecie sembrano uscire dallo stampo più fine dell'antico. Non un'ala di essi che abbia la stessa gradazione dell'altra; il bianco delle penne si colora lievemente, prende trasparenze verdi, si fa più carico e a poco a poco diviene azzurro, e assume infine un'intensità profonda. Altre volte il viola cresce a grado a grado, o il color della tortora a mano a mano si avviva e si scalda, come illuminato dal sole al tramonto. Ora l'angiolo sembra una aurea chimera, tutto coperto d'ali il corpo, mentre apre e stende le altre ali; ora tutte le penne l'avvolgono, lo chiudono come in un sacrario, formandogli nimbi e aureole intorno.

Nella conca dell'abside è l'immagine colossale di Gesù, « luce della vita », tipo perfezionato di quello della Cappella Palatina e anche dell'altro posteriore di Monreale; e più in

Fig. 282 — Palermo, Cappella Palatina. Volta del Diaconio
Musaico con l'apostolo Tommaso

basso, nell'emiciclo, la Vergine orante, simbolo della Chiesa in preghiera, assistita da due arcangeli; quindi in altre due zone dieci apostoli e i due evangelisti Marco e Luca. Davanti

all'abside le pareti del coro sono pure rivestite di musaici su fondo d'oro, disposti in quattro zone come gli altri dell'emiciclo. Dal lato dell'evangelo, nel centro del timpano, alla stessa altezza del Cristo benedicente, Melchisedech tra i profeti Osea e Mosè; dal lato dell'epistola, pure a quella altezza, Abramo tra Davide e Salomone: Melchisedech e Abramo, simboli del sacrificio supremo del Santo Sacramento, secondo il canone liturgico tradotto dal Martigny, [1] in cui è detto: « Dégnati, o Signore, di guardare propizio queste offerte e di gradirle, come gradisti i doni di Abele giusto, antenato d'Abramo, e quelli offerti da Melchisedech arciprete ». Sotto a Melchisedech, all'altezza della figura della Vergine orante, i profeti Gioele, Amos e Abdia, e più in basso otto santi; sotto ad Abramo, Giona, Michea, Nahum, altri otto santi, tra i quali Basilio, Giovanni Crisostomo, Gregorio il Teologo. Soltanto otto dei santi delle zone inferiori possono paragonarsi per bellezza a' musaici della volta (es. fig. 287), e anche per la esattezza del segno, la caratteristica forza delle teste e la venustà del colore, che alle tuniche e alle clamidi dà gli effetti della flessuosità della seta. Le altre figure non hanno altrettanto chiarore, nè uguale finezza di segno. Sono tutte insieme gli avanzi della dovizia della grande chiesa normanna, ch'ebbe poi distrutti gli amboni magnifici, le transenne della *schola cantorum*, tutto quanto le dava un aspetto regale. Se non c'era il porfido o la malachite, i musaicisti formavano colonne ad imitazione di quei marmi e ne mettevano d'oro il collarino, mutandolo in un monile prezioso. Sotto quelle volte, sotto quell'apparato, dovevano collocarsi, come più prossimi al cielo, i sarcofagi di porfido di Ruggiero II e della regina sua moglie, ora nella cattedrale di Palermo.

Nella chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, eretta nell'anno 1143 dall'ammiraglio Giorgio d'Antiochia, grande dignitario della Corte di re Ruggiero II, si può vedere ancora

---

[1] *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, Paris, 1897, pag. 463.

l'arte bizantina rifiorente in Italia. Questa chiesa che Ebn-Giobair vantò alla fine del secolo XII tra le più belle di Palermo, per la sua facciata indescrivibile, tanta ne era la magnificenza, per le pareti tutte d'oro, per i marmi colorati, ora ci presenta appena qualche resto della sua bellezza. Annessa nel 1433 al convento delle religiose, fondato da Aloisia Martorana, cominciò a trasformarsi e a decadere quella chiesa bizantina eretta sul modello delle chiese greche del tempo. Vi

Fig. 283 — Palermo, Cappella Palatina. Musaico nella grande parete della protesi

si vedono ancora i musaici con le scene della Natività e della Morte della Vergine, sulla volta che copre il braccio occidentale della croce; il Cristo *Pantocrator* (fig. 288) con gli angioli adoranti, al sommo della cupola; gli evangelisti e i profeti sul tamburo di essa; santi guerrieri e santi vescovi nella curva delle arcate; all'estremità dei bracci della croce, gli apostoli (fig. 289); nelle absidi, Michele e Gabriele arcangeli (es. fig. 290), avanzi della decorazione primitiva; nella parte

anteriore dell'edificio, altri resti, forse de' musaici della facciata: l'incoronazione di Ruggiero II (fig. 291), e Giorgio d'Antiochia ai piedi della Vergine recante un cartello con iscrizione greca, che può tradursi così: « Figlio mio, libera da ogni male Giorgio, primo fra tutti i grandi, che mi ha innalzato questo tempio dalle fondamenta, e accordagli la remissione de' peccati, chè tu solo, o Dio, ne hai il potere ».

La Natività di Gesù è rappresentata in modo simile alle miniature che adornano i manoscritti greci del secolo XI e XII, come nei musaici del convento di San Luca in Focide; mentre la Morte della Vergine è uno degli esempi datati più antichi della scena sviluppatasi nel mondo orientale dalla leggenda che, insieme con tante altre, fu la fonte di purissima poesia per l'arte dell'Occidente, elaboratrice e raffinatrice delle creazioni dell'Oriente. Riunite le minute analisi orientali, l'Occidente cavò ampie, solenni, potenti composizioni artistiche, esprimendo nella larghezza d'esecuzione il carattere del sentimento antico della realtà, sobrio e chiaro. Dalle leggende orientali passarono le ispirazioni a noi, e penetrarono nelle tradizioni, nell'anima nostra. La scena della Morte di Maria (fig. 292) ricorda la leggenda inventata da un greco poeta. « Maria, quando vide gli apostoli riuniti, benedisse Iddio. Ella li fece sedere tra le lampade ardenti, e, vestiti funebri drappi, si pose sul letto attendendo la morte. Mentre gli apostoli celebravano le lodi della Vergine, verso la terz'ora di notte, un rombo fece tremare la casa, e un profumo delizioso si sparse intorno, così che tutti, meno gli apostoli e tre vergini le quali tenevano le fiaccole, si assopirono. Allora Gesù arrivò con gli angeli, i patriarchi, i martiri, i confessori e i cori delle vergini. Tutti si raccolsero intorno al letto della Vergine salmeggianti. Gesù disse alla Madre: Vieni, eletta tra le donne, io ti porrò sul mio trono. Signore, rispose Maria, il mio cuore è pronto. Allora tutti quelli che accompagnarono Maria soavemente cantarono; e Maria pure così cantò: Tutte le generazioni mi proclamano felice, perchè l'Onnipotente ha fatto grandi cose

per me. E Dio intonò le parole: O Donna, vieni dal Libano a ricevere la corona. Ed eccomi, disse Maria, perchè voi siete il mio gaudio. In quel momento l'anima della Vergine uscì senza dolore dal corpo e s'involò nelle braccia del Figlio.

Fig. 2[illegible]4 — Palermo, Cappella Palatina. Parete sulla nicchia della protesi
Musaico

E tosto le rose e i gigli delle valli, cioè i celesti spiriti, circondarono l'anima, più che latte bianca, portata da Gesù, e con essa salirono al cielo... ».

Tale è il frammento di una tra le tante leggende bizantine a cui s'ispirarono gli artisti italiani. Quando nel Quattrocento spuntano gigli e rose dagli scoperchiati sarcofagi della Vergine; quando nelle incoronazioni le coorti de' serafini cantano dolcemente tra le nuvole; quando, nelle assunzioni, Maria si estolle nella solennità del trionfo, quale parte ebbero a formare il sentimento quelle leggende d'oro, raccolte dai popoli con cura religiosa? Certo quelle leggende toccarono

i cuori; e d'allora in poi si volsero gli occhi al cielo, si tesero le braccia umane all' ideale.

Morto Ruggiero II, Guglielmo I (1154-1166) costruì alla estremità dell'antico grande parco reale il palazzo della Zisa: il re, musulmano di costumi, che leggeva e scriveva l'arabo, edificò quel luogo di piacere con tutte le orientali lusinghe. Guglielmo II continuò l'opera, come l' iscrizione araba in istucco lungo una fascia ci significa:

> Quantunque volte vorrai, tu vedrai il più bel possesso
> Del più splendido tra' reami del mondo: de' mari
> *E la montagna* che li (domina) dalle cime tinte di narciso e
> Vedrai il (gran) re del secolo in bel soggiorno
> (*Chè*) a lui conviensi la magnificenza e la letizia.
> Questo è il paradiso terrestre che si apre agli sguardi;
> Questo è il Mosta'izz [1] e questo (*palagio*) l'Aziz. [2]

Oggi ancora si può ricostruire idealmente la gaia sala, dove il re delle Due Sicilie si riposava venendo dal parco o dalla caccia: è una sala quadrata con tre addentramenti o nicchioni profondi, sormontati da cappe ad arco, o da baldacchini a stalattiti, a grappoli, come enormi alveari, dietro ai quali par che dovessero occhieggiare le belle almee coperte di veli colorati. Nel fondo l'acqua zampilla su un piano a dentelli, fiancheggiato da gradini rivestiti di musaici ne' quali domina il rosso; e l'acqua forma tre candide trecce cadendo dal suo trono di frescura sul pavimento, dove si raccoglie in laghetti e scorre in rivoli. Sopra la fonte stendesi, come un tappeto orientale (fig. 293) sul fondo d'oro, il musaico: tre medaglioni intrecciati da un cerchio minore, inquadrati da stelle e con un fregio superiore di fiori alla bizantina. Nel medaglione di mezzo due arcieri tirano contro un albero carico di frutta d'oro, e dove s'annidano bianchi uccelli; ne' laterali, due pavoni stanno con le aperte code affrontati ad una palma. Composizioni orientali in una traduzione bizantina, che si

---

[1] Mosta'izz = bramoso di gloria. Così chiamavasi Guglielmo II.

[2] AMARI, *Le epigrafi arabiche di Sicilia*. I: *Iscrizioni edili*. Palermo, 1875

rivedono più sviluppate nella camera detta del re Ruggiero nel Palazzo Reale a Palermo (fig. 294).

« In quella reggia, scrive il La Lumia, ove un prelato o un feudatario cristiano ad ogni passo incontravano un *Kâid* infedele di stirpe, Ruggiero, come legato apostolico, assisteva alle sacre funzioni coperto di ricca dalmatica trapunta a cifre

Fig. 285 — Palermo, Cappella Palatina. Lato sinistro della nave maggiore
Musaico

cufiche in oro e portante la data dell'egira ».[1] Il regio palazzo, l'anfiteatro romano, o la Sala Verde, al pari dei giardini e del castello di Maredolce, ci si affacciano nei versi di Abd-er-Rahmân-ibn-Mohammed-ibn-Omar, poeta della città di Butera. Lodando Ruggiero il Franco, principe di Sicilia, descrive gli edifici di quel re, e scrive:[2] « Su, fa' girare, il (vin) vec-

[1] La Lumia, *Storia della Sicilia sotto Guglielmo il Buono*. La dalmatica si conserva nel Museo di Norimberga.

[2] Amari, *Storia dei Musulmani*, III, 754-5.

chio color d'oro; e attacca la bevuta mattutina con quella della sera. Bevi al suon della lira bicorne e de' canti Ma'bediani. Non si vive davvero se non nel beato soggiorno di Sicilia (all'ombra) d'un principato che s'innalza sopra quello dei Cesari. (Vedi) i palazzi vittoriosi, dinanzi ai quali la Gloria arresta il ronzino: ammira questo soggiorno che Iddio ha colmo d'abbondanza, il circo che superbisce sopra tutti gli edifici (innalzati) dall'arte, ecc. ». [1]

Il successore di Guglielmo I, a rivaleggiare con gli avi, vestiva d'aureo paludamento la cattedrale di Monreale, offriva i suoi doni, come dice l'iscrizione d'un capitello del chiostro annesso alla chiesa, al re che ogni cosa governa:

Rex qui cuncta regis,
Siculi data suscipe Regis.

Racconta la leggenda che Guglielmo II vide in sogno la Vergine che gli rivelò il ripostiglio d'un tesoro, e gli fece promettere di consacrarlo alla gloria della religione. Destatosi e trovato il tesoro, il re lo dedicò alla chiesa di Monreale. Fatto è che l'ampia basilica di forma latina, con l'ampia nave mediana, con le proporzioni stragrandi, fu decorata di marmi e di musaici. Ne' pavimenti, specialmente in quello che si stende innanzi all'altare, è uno scintillare come di stelle, anche per i lustri delle tessere ceramiche invetriate che sembran d'argento. Questo modo di combinar marmi con tessere maiolicate ne' musaici è proprio dell'Oriente, e se ne vede un esempio all'Hôtel de Cluny, nel musaico d'Algeria eseguito da artisti arabi fra il 1330 e il 1340. In un altro monumento italiano, nel pulpito di San Pietro a Minturno, si vedono tessere verdi-azzurre e rosse, di maiolica iridescente,

---

[1] Sulla Cappella Palatina, cfr. BUSCEMI, *Notizie della Basilica di San Pietro, detta la Cappella Regia*, Palermo, 1840; TERZI, *La Cappella di San Pietro nella Reggia di Palermo.*

Sull'arte dell'Oriente musulmano nell'Italia meridionale: L. BERTAUX, *Les arts de l'Orient musulman dans l'Italie méridionale* (*Mélanges des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, XV); BLOCHET, *Les miniatures des manuscrits musulmans* (*Gazette des beaux-arts*, 1897).

che da certi punti di vista hanno un'intensità di colorito inferiore a quelle di smalto verde o corallino; da altri punti, quelle rosse in ispecie, se avvivate dalla luce che si raccoglie nella

Fig. 276 — Cefalù, Cattedrale. Volta del coro a musaici

loro leggera convessità, contrastano con l'oro che sembra opaco al paragone, e sembrano monete di rame lustro.

I musaici dell'abside del duomo di Monreale, disposti come quello di Cefalù, sono inferiori nella forma stereotipata e vuota.

Invece della Vergine orante, qui è la Vergine in cattedra col Bambino sulle ginocchia, designata da un'iscrizione come immacolata (ἡ παναχραντος), assistita dagli arcangeli, corteggiata dagli apostoli e dai santi. Nelle absidi laterali son figurati gli apostoli Pietro e Paolo e le scene della loro vita; nelle navi laterali si espongono i fatti dell'Evangelo; nel coro, a sinistra, Iddio corona Guglielmo II, a destra il re offre alla Vergine il modello della chiesa magnifica.

Non si può dire che le forme de' musaici bizantini della chiesa di Monreale sieno inferiori a quelle delle altre composizioni musive ricordate prima, solo perchè furono eseguite più tardi: vi dovettero essere ragioni che strinsero gli artisti a far presto, a cercare solo la grandiosità dell'effetto totale, con la stampa delle vecchie formole e de' vecchi cartoni. Ma certo quella grandiosità s'impose tanto sui contemporanei, che Riccardo da San Germano ebbe a dichiarare che mai re o principe nel mondo intero costruì opera così bella; e Lucio papa, in una bolla, solennemente confermò dopo l'antichità non essersi fatto nulla di così ammirevole.

Ben più ammirazione dovettero ispirare i musaici della cattedrale di Messina, consacrata alla Madre di Dio sotto il regno di Ruggiero II, verso il 1130; ma incendi e terremoti li distrussero in gran parte, e solo nelle absidi principale e laterali si vedono, benchè alterati da restauri, i resti di musaici bizantini, così belli che parvero moderni, quasi che nei tempi più prossimi a noi siasi saputo nell'arte del musaico ottenere la grandiosità delle figure bizantine, illuminarle al pari di quelle della conca nella cappella a destra, tutta rischiarata da luci d'argento, le quali sfiorano i volti delle sante, danno flessuosità e splendore ai loro manti, come se fossero di seta. Quando si tolgano le due piccole figure, applicate al tempo de' restauri iniziati alla fine del secolo XIII, cioè quelle dell'aragonese re Ludovico e del suo tutore Giovanni di Randazzo duca di Atene, il resto ci apparirà in buona parte degno della più grande arte bizantina. E così si dica dell'abside

Fig. 287 — Cefalù, Cattedrale. Musaico delle zone inferiori del presbiterio

laterale a sinistra, quando si tolgano le figure ginocchioni innanzi alla Madre di Dio, e cioè Santa Eleonora, moglie di Federigo I d'Aragona, e Sant' Elisabetta, moglie di Pietro II. E così pure di quella mediana, se si astraggono le interposte immagini di Federico I d'Aragona, dell'arcivescovo Guidotto e di Pietro II. [1]

Un riflesso della grand'arte bizantina di Sicilia si trova ancora nella cattedrale di Salerno, dove si rivedono nel *cancellum*, come grandi mani aperte, le foglie a musaico della Cappella Palatina, le stesse che ricamano la sopravveste di Alessio Comneno; quelle foglie a cinque lobi or sono a triangoletti bianchi, rossi e neri, ora a righe rosse ed auree, o nere e rosse, ora a scacchi, a stelle inscritte entro circoli o poligoni, bianche sul rosso, auree sul nero (fig. 295-297); altre volte formano come una rete, o racchiudono un ramo con sopra un volatile insidiato da un serpentello multicolore. Da queste insegne orientali si passa alle absidi bizantine delle cappelle che fiancheggiano l'altar maggiore. In quella a destra, restaurata da Giovanni da Procida, dove i Santi Fortunato e Giovanni, Giacomo e Lorenzo stanno ai lati dell'evangelista Matteo assiso in cattedra, adorato da Giovanni da Procida che si vede in piccola figura ginocchioni e a mani giunte, sono tutte figure di forme stentate, dai contorni tremanti, dalle carni increspate dalle luci; ma sopra all'evangelista Matteo si estolle San Michele, forte, grandioso, col nimbo a tessere bianche e nere, in veste imperiale, col labaro e il globo crocesegnato, paragonabile agli arcangeli de' musaici di Sicilia. L'abside a sinistra, che fa riscontro con l'altra, reca nella conca la rappresentazione del Battesimo di Gesù; ma tanto il Cristo battezzato nel Giordano e San Giovanni, quanto l'angiolo che porge le vesti,

[1] Anche nel convento di San Giorgio a Messina è il musaico di una Madonna col Bambino in trono, col papa Gregorio ginocchioni, offrente un foglio aperto con la scritta: QVI PLASMAVIT ME. Vuolsi che il musaico sia anteriore alla conquista normanna, per esservi figurato il fondatore del convento; ma se anche è di tanta antichità, il rifacimento subìto, forse sin dal tempo di Ruggiero I che ricostruì la chiesa abbandonata durante il dominio de' Saraceni, toglie al musaico il suo pregio.

e i due forti vegliardi che seguono Giovanni, sono dipinti nel secolo XIV, così che del musaico antico resta solo la schiera d'angioli entro cerchi nell'alto della conca. In basso le piante acquatiche e gli animali dipinti con molta naturalezza ritraggono forme del musaico più antico, e ricordano

Fig. 288 — Palermo, Santa Maria dell'Ammiraglio, o la Martorana. Musaico

in qualche modo le rappresentazioni fluviali delle absidi di San Giovanni Laterano, di Santa Maria Maggiore e di San Clemente, in Roma.

Un altro musaico, quello di San Matteo, in una lunetta sulla porta d'entrata del duomo di Salerno, rammenta le

figure dell' abside della cappellā di Giovanni da Procida, nella sua forma bizantineggiante, nelle ombre verdastre, ne' bianchi sgranati, nelle luci che increspano e avvizziscon le carni. [1]

Ancora un richiamo all'arte siciliana, presso le porte di Roma, a Grottaferrata, nel musaico dove gli apostoli ricevono la luce divina sul capo, disposti così come nella Cappella Palatina.

A Grottaferrata, nell'abbazia basiliana fondata da San Nilo juniore, adorna dall'abate Niccola II verso la metà del secolo XII, trovansi due musaici, uno sulla porta della chiesa, l'altro nell'arco trionfale, attribuiti il primo all'inizio dell'XI secolo, il secondo al 1125 circa. Quello rappresenta il Cristo benedicente tra la Vergine e San Giovanni imploranti, e tiene nella destra il libro della verità con le parole: Ἐγώ εἰμι ἡ θύρα δι' ἐμοῦ ἐάν τις εἰσέλθῃ. A destra del trono di Cristo sta in piccola figura un abate dell'ordine basiliano, con la cappa ornata di bianco e col bastone, segni della sua autorità. È questa la composizione della *Deesis*: la Vergine come avvocata e protettrice, e San Giovanni Battista, che le liturgie di San Giovanni Crisostomo, di San Giacomo, dei dodici apostoli e di San Marco invocano direttamente dopo la Vergine. Simili rappresentazioni semplificate della *Deesis* si vedono in musaico nella facciata della cattedrale di Spoleto e a San Marco di Venezia (fig. 298), quella eseguita dal musaicista Salsterno nel 1217, questa supposta della prima metà dell' XI secolo.

Il musaico nella lunga zona stesa sull'arco trionfale rappresenta nel mezzo il trono, l'ἑτοιμασία, simbolo della sovranità e della dottrina di Dio; di qua e di là gli apostoli in seggi d'onore, coi raggi di luce dello Spirito Santo cadenti dal firmamento sulle loro teste nimbate. Si è supposto che

[1] Ricordiamo qui il musaico che si vede all'entrata della cattedrale di Capua: la Vergine col Bambino e i Santi Giovanni Battista ed Evangelista, coi nomi scritti in greco; ma anche questo musaico, certo non ispregevole, ha subito troppi ritocchi e guasti.

la rappresentazione sia quella della Pentecoste,[1] ma essa si trova associata alla *etoimasia*, quella forma iconografica,

Fig. 289 — Palermo, Santa Maria dell'Ammiraglio, o la Martorana
Santi Tommaso e Filippo

in cui anche si rappresentano gli apostoli, che proclamano dall'alto del tempio la grandezza del Cristo; la superna

[1] Arthur L. Frothingham, *Les mosaïques de Grottaferrata*, in *Gazette archéologique*, 8, 1883.

corte degli eletti presso il trono della gloria e il tribunale di Dio.

Il primo de' musaici della badia di Grottaferrata ha opaco il colore delle figure lunghe e rigide; il secondo è chiaro e splendente negli apostoli dalle ampie tuniche, dai manti variamente drappeggiati, dalle forme piene. E questo mostra la sua origine bizantina; mentre l'altro devesi ascrivere a un musaicista che tardi, più tardi del tempo a cui si attribuì con grande incertezza, trasse dall'arte bizantina con molta materialità il modello della sua composizione.

Così nella basilica di San Marco a Venezia non si trovano gli accenti schietti dell'arte bizantina, che suonano in uno con quelli dei maestri indigeni educati a quell'arte.[1]

A cominciare dal tempo in cui « Domenico Selvo, al dire d'un antico cronista, voltò l'animo alli adornamenti della chiesa di San Marco e fu il primo che fece cominciar a lavorare di musaico », si proseguì sino ai giorni nostri a coprire di veste musiva il Palladio religioso e politico di Venezia, che vi deponeva il bottino delle conquiste, i voti dei suoi mercanti, gli omaggi di tutti i sudditi. Ne' tempi più prossimi a noi, i musaici tentarono di rivaleggiare con l'affresco monumentale e con le pitture a olio nella solenne basilica, ma all'effetto pittorico sacrificarono tutte le qualità proprie del musaico, le forme particolari che l'arte assegna ad ogni materia, ai metalli, al legno, al vetro, al marmo. Non così si congegnavano un tempo le tessere, secondo la tradizione bizantina, per dare alle basiliche un paludamento sacerdotale; e ancora quando il doge Andrea Dandolo, presa Costantinopoli, fece trasportare a Venezia una grande quantità d'oggetti preziosi d'ogni specie, e, oltre ai famosi cavalli di bronzo, molte colonne, molti marmi, e anche, dicono

---

[1] Sui musaici di San Marco, cfr.: MESCHINELLO, *La chiesa ducale di San Marco*, Venezia, 1753 (Saggio d'uno studio storico-artistico sui musaici della chiesa di San Marco in Venezia, 1864); SACCARDO, *Les Mosaïques de Saint-Marc à Venise*, Venise, 1897; GERSPACH, *La Mosaïque*, Paris, Quantin.

le cronache, molto musaico, cioè il materiale con cui comporlo, non essendo ancora fornito questo dalle fornaci muranesi. Allora i musaici contribuirono a rappresentare in quel monumento il connubio della religione e della patria, dell'arte e

Fig. 290 — Palermo, Santa Maria dell'Ammiraglio, o la Martorana. Arcangelo

della politica; la festa di un popolo che recava alla chiesa l'oro e le gemme dalle triremi trionfali, i marmi e i tappeti dagli scali di Levante. Entrava il doge nella chiesa, ed

essa, coi versi leonini scritti sulla porta, gl'inculcava di amare la giustizia, di proteggere la vedova e l'orfanello, di essere pietoso con tutti, di non lasciarsi trasportare dalle passioni, nè dall'amore e dalla ricchezza, nè dal timore e dall'odio, memore che lui pure era di cenere e che avrebbe vissuto dopo morte secondo che in vita avesse operato.

Nella facciata della basilica di San Marco l'unico musaico antico che rimanga è quello rappresentante il trasporto del corpo di San Marco a Venezia dalla città di Alessandria; e cioè la salma trasportata in processione nel tempio fabbricato in onore del Santo (fig. 299). Il musaico della prima metà del secolo XIII segna il progresso ultimo della tecnica bizantina avvivata dai maestri nazionali: la prospettiva è indicata solo con la inclinazione delle linee verticali, e le figure che si assiepano intorno alla basilica sono ancora lunghe, sopraccariche di gemme e di perle; ma si muovono, esprimono divozione, parlano dell'avvenimento, recano per mano e nelle braccia i fanciulli, perchè vedano, ricordino la festa cittadina, il gran giorno in cui entravano nella chiesa il corpo dell' Evangelista, le reliquie del patrono: la serenissima Repubblica poteva da allora in poi sfidare gli elementi del mare e i popoli nemici! Una folla principesca accoglie al limitare della porta della basilica il Santo: gli uomini con clamidi ricamate e gemmate, le donne con diademi e corone.

Questo musaico serve a rappresentarci nella sua forma antica il monumento più splendido eretto in Italia sotto l'influsso dell'arte bizantina, con l'associazione degli elementi orientali alla magnificenza veneziana. In correlazione con esso sta l'altro del corridoio della piccola navata a destra nel braccio destro, dov'è raffigurata l'apparizione di San Marco. Fuori del portico della basilica camminano il clero, il doge coi senatori e il popolo, tutti con gli occhi levati, in atto di congiunger le mani per adorare il Santo, che appare avvolto di luce nel cielo; il clero e il doge sono stati già colpiti dalla visione, quando i gruppi seguenti se ne accorgono.

In quel crescendo di stupore e d'ammirazione v'è un'arte che, sgranchitasi dalle convenzioni, sa raccontare, rendere la vita pur con istrumenti non perfezionati e leggi artistiche

Fig. 291 — Palermo, Santa Maria dell'Ammiraglio, o la Martorana
Musaico dell'incoronazione di re Ruggiero II

incerte. Nel gruppo ove sta a capo il doge, il musaicista rappresenta rivolte allo spettatore le teste che si vedono dietro alle due figure più avanzate, così come ne' gruppi della lunetta della facciata; ma nel gruppo seguente la terza figura

prende parte alla discussione delle due che la precedono, esprime come esse l'attesa di qualche gran cosa che stia per accadere, meravigliata con le altre nel vedere il clero e il doge fare atti d'adorazione e stupore. Segue il gruppo delle donne che escono dalla porta, e la prima, ammantata d'ermellino, avvisa di ciò che avviene le altre che avanzano in processione. Intanto nella chiesa di San Marco prelati e popolani si curvano, si buttano a terra quasi bocconi, secondo il modo bizantino dell'adorazione; è la scena che rappresenta il digiuno e le preghiere indette per la ricerca del corpo di San Marco. Questa sembra alquanto dissimile dall'altra dell'apparizione dell'Evangelista, ma le differenze si devono ai restauratori, poichè si vedono qua e là in entrambe simili teste asciutte e scarne, occhi piccoli e stretti e corpi lunghi. Come nel musaico della facciata, v'è in esse il tentativo di rendere i costumi del tempo, di rappresentare l'interno della chiesa col tabernacolo, col ciborio, ecc., di darci veri e grandi quadri storici.

Nell'atrio si svolge di musaico in musaico la bibbia figurata, il prologo dell'epopea cristiana, in composizioni tratte dalla Genesi e dai libri di Mosè, supposte contemporanee a quella che abbiamo descritta della facciata; ma non sono della stessa mano, nè eseguite sotto la direzione de' musaicisti della grande scena della Traslazione. Nè tutti i musaici sono del tempo stesso: anzi da quelli che illustrano il primo libro della Genesi sino agli ultimi con rappresentazioni bibliche, vi è un progresso continuo, come se, lavorando, i musaicisti avessero fatto tesoro dell'esperienza acquisita. La prima parte della Genesi è spiegata dall'arte nella cupoletta laterale a destra, la quale poggia su peducci, con quattro serafini esialati, nei pennacchi, secondo il gusto bizantino. I musaici della cupola formano un grande ciclo di rappresentazioni disposte in tre file concentriche (fig. 300). Vi è figurata dapprima in molte scene la Creazione. Alle parole *in principio creavit Deus coelum et terram,* corrispondono due scene: l'una ci mostra Iddio tendente

la destra sulla terra librata sul mare; l'altra, Iddio in atto di benedire un giardino, mentre innanzi a lui volano tre angioli. Segue lo Spirito Santo in forma di colomba, alta sull'abisso;

Fig. 292 — Palermo, Santa Maria dell'Ammiraglio, o la Martorana
Musaico della morte della Vergine

poi l'Eterno separante un globo rosso (la luce) dal globo azzurro (le tenebre), assistito da un angiolo in parte rosso e in parte azzurro, secondo la convenzione cromatica di cui trovammo una prima traccia in Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna. *El*

fiat firmamentum in medio aquarum; questa frase è espressa dal globo celeste che rotola sulle acque stendentisi come fili bianchi ondulati su tappeto azzurro. *Fiat luminaria;* ed ecco il sole rosso e la luna azzurra fra le stelle. E così a mano a mano vediamo gli uccelli, i pesci e i rettili intorno a una palude, su cui stendesi la mano del Creatore, che guardano i cinque angioli che lo assistono; quindi la creazione dell'uomo, la benedizione del settimo giorno, la infusione dell'anima, l'uomo collocato da Dio nell'Eden. Nella scena della creazione dell'uomo, l'Eterno sta assiso in trono e plasma Adamo con l'argilla, così come ci appare, divino Prometeo, negli antichi sarcofagi cristiani; nella scena della benedizione del settimo giorno, gli angioli, che rappresentano i giorni della creazione, sono cresciuti in numero, e sei stanno dietro il trono di Dio, il quale poggia la destra sul capo del nuovo giorno, cioè del settimo, umilmente chino. In seguito si vede il Creatore che spira la vita al corpo di Adamo, consegnandogli l'anima, piccola Psiche con ali di farfalla, e Adamo stesso, sul limitare del Paradiso, innanzi ai quattro simbolici fiumi, meschine figure, reminiscenza quasi svanita delle divinità fluviali antiche. Nel terzo cerchio, Adamo, già entrato nell'Eden, dà il nome agli animali; dorme, e Iddio gli estrae dal fianco la costola, creando Eva. Desta dal torpore, ella è presentata da Dio, come compagna della vita, ad Adamo, che con lei pecca e ode quindi la voce minacciosa del Signore, innanzi a cui Adamo accusa vilmente la compagna, e con lei assiste alla maledizione del serpente, e quindi parimenti si copre delle pelli d'animali consegnate da Dio: scena quest'ultima che non ricorre mai nell'arte bizantina. Adamo ed Eva escono dal Paradiso con gli strumenti del lavoro, che poi adoperano, mentre dietro la porta da cui sono usciti, un albero, il quale reca una croce dorata, ha il tronco in fuoco: è l'albero della scienza che produsse i frutti, causa della disobbedienza dei nostri progenitori; sopra di esso si estolle il pegno del perdono futuro, il legno su cui si compirà la redenzione.

Questi musaici sono un meraviglioso esempio della fedeltà con la quale gli artisti della fine del XII secolo seguivano gli antichi modelli. Invero, come ha dimostrato il

Fig. 293 — Palermo, La Zisa. Interno della sala a pianterreno

Tikkanen, per le rappresentazioni qui indicate i musaicisti ricorsero ad un' antica fonte, alla bibbia cottoniana del British Museum, e copiarono tuttavia con libertà, lasciando intravvedere, sotto le forme tolte a prestito, il nuovo fervore

di vita, abbandonando le lunghe figure bizantine, per rifarle giovanili nell'espressione e nella forma, così come ci parvero anticamente ne' sarcofagi cristiani.

Il seguito delle rappresentazioni della Genesi mostra somiglianze con quelle della cupola, nelle figure grosse e corte, nelle teste viste generalmente di tre quarti, dalle fronti basse, e nell'aspetto paesano alquanto volgare. Ispirate pure alla bibbia cottoniana sono le scene di Abramo che accoglie gli angioli e li convita, mentre Sara deride le loro predizioni (fig. 301); vi è la tipica disposizione della tavola, come nei frammenti della miniatura della bibbia, la tenda stessa dietro la testa degli angeli, e Sara che appare tra le cortine.

Nell'arcata a destra del vestibolo vedesi la rappresentazione del diluvio universale e dell'arca di Noè (fig. 302); nella lunetta a destra del vestibolo laterale, il sogno di Faraone, questi che interroga i saggi, e il coppiere che ricorda Giuseppe al re (fig. 303). Anche in questa parte della istoria di Giuseppe, eseguita secondo gli stessi modelli della bibbia cottoniana, sono espressioni di grande vivezza: notisi l'imbarazzo degl'interpreti innanzi a Faraone. Così nel seguito delle istorie di Giuseppe, quali si vedono di fronte al nicchione col sepolcro dei primiceri (fig. 304), si scorge l'imitazione di quella bibbia, specialmente nella scena di Beniamino che prende congedo dal padre. In generale la storia di Giuseppe fu rappresentata in modo conforme alle antiche tradizioni, quali vedemmo nella Genesi di Vienna e nella cattedra eburnea di Massimiano, e vedremo pure nei rilievi di Santa Restituta, a Napoli. In essa si osservano caratteri affini alle rappresentazioni precedenti; ma le fronti delle figure sembrano spianarsi, i movimenti acquistare naturalezza e disinvoltura: l'espressione de' fratelli con le braccia cadenti, tristi nell'aspetto, mentre accompagnano Beniamino, è veramente drammatica, e il gruppo de' fratelli che vuotano i sacchi è composto con libertà inconsueta.

Poi lo stile muta, specialmente là dove si rappresenta il miracolo della manna e delle quaglie, e Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe. Esso si approssima ai musaici del Digiuno per la ricerca dei resti di San Marco, della Visione e della Traslazione: le figure si allungano e si restringono; i particolari dei costumi e delle cose sono resi da artista più

Fig. 294 — Palermo, Palazzo Reale. Camera detta di Ruggiero

analitico e minuzioso; tutto ci dice che, nonostante il forte influsso bizantino, Venezia artistica si moveva con tutto il resto d'Italia alla conquista della verità della vita.

Venezia coltivò l'arte del musaico, anche quando questa divenne schiava della pittura murale. Sin dal secolo XIII i procuratori della basilica avevano stabilito che ogni maestro dovesse tenere presso di sè almeno due garzoni per apprendere l'arte; onde si venne formando uno stuolo d'artisti, che potevano anche corrispondere alle richieste di Onorio III

per i lavori musivi della basilica di San Paolo fuori le mura di Roma. Dal canto suo il Governo della Repubblica si studiava di provvedere al materiale di smalto; e così si potè compiere il disegno iconografico tracciato, al dire dei cronisti, dall'abate Giovacchino intorno alla metà del secolo XII, da quell'abate che Dante pose nella sfera del sole, presso San Bonaventura:

> « . . . e lucemi da lato
> « Il calavrese abate Giovacchino
> « Di spirito profetico dotato ».
> (*Par.*, XII, 140).

L'abate Giovacchino di Flora, che a' suoi tempi parve un profeta agli uni, un eretico agli altri, rivelò i misteri contenuti nell'Apocalisse, secondo l'ispirazione ricevuta durante mistiche meditazioni in una notte di Pasqua; e nella storia dell'umanità dipinse tre grandi periodi: il primo, del Padre, durato sino alla venuta del Precursore; il secondo, del Figlio, iniziato con l'arrivo di Cristo, e che doveva proseguire sino a mezzo il secolo XIII; il terzo, dello Spirito Santo, che cominciava il suo regno a datare dalla fine del mondo annunziata a metà di quel secolo.[1] Secondo questa divisione, nella cupola centrale domina l'Eterno benedicente sul cielo stellato tra il coro delle Virtù, i quattro evangelisti e i quattro fiumi scorrenti dall'Eden; nella cupola che s'innalza sul coro sta l'Emanuele, *Finis legis*, sopra i profeti dell'Antico Testamento corteggianti la Chiesa velata di nero; nella cupola che sormonta l'entrata, il Santo Spirito scende sugli evangelisti e gli apostoli schierati sopra le sedici nazioni, alle quali Gesù inviò i discepoli a predicare l'Evangelo. I concetti apocalittici ispirano tutta quella monumentale decorazione, come gli scritti

[1] Bibliografia sull'abate Giovacchino e sulle sue teoriche:

BERN. ANT. DE RISO, *Della vita e delle opere dell'abate Giovacchino*, Milano, 1872; GERVAISE, *Histoire de l'abbé Joachim*, Paris, 1745; DOELLINGER, *Der Weissagungslaube und das Prophetenthum in der christl. Zeit*, 1871; RENTER, *Gesch. der religioesen Aufklaerung in Mittelalter*, Berlin, 1875; PREGER, *Gesch. der deutschen Mystik in Mittelalter*, I, 196, Leipzig, 1874; ID., *Das Evang. aeternum u. Joachim von Floris*, in *Abhandl. d. bayer. Akad.*, München, 1874; RENAN, *Nouvelles études d'hist. religieuse*, Paris, 1884.

dell'abate Giovacchino; ma forse, con l'andar del tempo, il disegno primo fu alterato, e più non rese chiaramente l'idea dello scrittore dell'*Evangelium aeternum*.

Le idee apocalittiche dominano pure a Torcello, nel grande musaico del secolo IX che copre la parete interna del duomo. La voce terribile di San Giovanni Damasceno trovò un'eco su quelle pitture musive, la tradizione bizantina lasciò il suo suggello nella rappresentazione del Cristo al limbo (Ἀνάστασις) che calpesta le porte infernali, e solleva il vecchio Adamo, mentre Eva supplice s'avanza e il Precursore, Davide e Salomone lo acclamano, e i morti risorgono dai sepolcri. Nella zona inferiore si svolge l'altro soggetto, ben noto nella iconografia bizantina, l'ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου,[1] il Cristo giudice tra

Fig. 295 — Salerno, Cattedrale. Decorazione del *cancellum*

la Vergine e il Precursore e la corte degli apostoli. Nelle zone sottostanti si vedono le scene del giudizio universale, i morti risorti allo squillo dell'angelo, gli eletti e i reprobi, i supplizi atroci, la giustizia terribile. Sulla lunetta della porta è la Vergine orante.

[1] Cfr., a proposito di queste scene, DIDRON e DURAND, *Guide de la peinture*.

La Vergine, col divin Figlio sulle braccia, pure si eleva sulla conca dell'abside mediana del duomo di Torcello, solenne sul fondo d'oro, e il Cristo benedicente sul trono, sull'abside laterale a destra, sta tra gli arcangeli e i quattro santi, tra cui si legge questa scritta:

PERSONIS TRIPLEX DEVS EST ET NVMINE SIMPLEX
HERBIDAT HIC TERRAM MARE FVNDIT LVMINAT ÆTHERAM.

Tra i santi che attorniano la finestra centinata dell'abside centrale e sopra la schiera degli apostoli si leggono altre scritte latine, disposte in una zona inferiore alla divina Madre, come sopra l'arco dell'abside e ai lati di esso, nelle quali è rappresentata l'Annunziazione: tali scritte indicano come l'arte indigena, educata dalla bizantina, già movesse i suoi passi nel duomo di Torcello.

Un'altra Vergine si eleva sul fondo d'oro dell'abside nella cattedrale di San Donato, in Murano. Sta in atto di orante, come quella di Santa Maria in Porto a Ravenna (fig. 305) che deve essere del tempo stesso, cioè del XII secolo, e rappresenta del pari simbolicamente la Chiesa terrestre. Già nell'abside di San Venanzio, a San Giovanni in Laterano, vedemmo la Vergine orante tra i santi. Ella riappare in quell'atteggiamento nelle chiese bizantine sin dal secolo IX: nella chiesa della Resurrezione a Gerusalemme, secondo la descrizione di Daniele il Pellegrino; [1] a Cefalù, a Santa Sofia di Kiew, nella chiesa del Salvatore a Nereditz e di San Giorgio a Stara-Ladoga. [2] Mentre il Cristo dalla gloria sogguardava l'umanità, « la Vergine », come si espresse il patriarca Fotius descrivendo la nuova chiesa di Basilio il Macedone, « levava le mani immacolate per noi, e otteneva la salute per il re e la vittoria sui nemici ».

Anche a Trieste e a Parenzo si ritrovano saggi dell'arte

[1] *La vita e il pellegrinaggio di Daniele, egumeno della Terra russa*, 1101-1107 (in russo), 1885, pag. 17, citata dal Pavlovskij.

[2] Pavlovskij, op. cit.

musiva educata alla grande scuola bizantina, e specialmente nel ciborio della basilica Eufrasiana, in Parenzo, si notano e la scena dell'Annunziazione e santi entro clipei, nella maniera stessa de' musaici del vestibolo di San Marco. Nel San Giusto di Trieste, nell'abside a destra col Cristo benedicente tra i Santi Giusto e Servolo, riccamente vestiti di

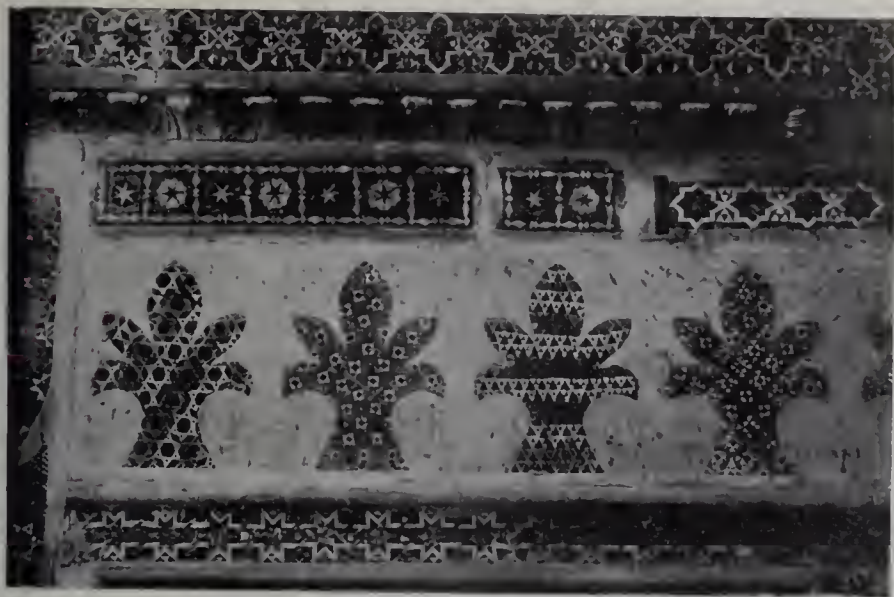



Fig. 296 — Salerno, Cattedrale. Decorazione del *cancellum*

clamidi ricamate e gemmate; e più, nell'abside a sinistra, dove la Vergine è rappresentata col Bambino tra le braccia, corteggiata da due arcangeli recanti il globo e lo scettro, si riconosce l'arte musiva propria de' Veneziani alla fine del secolo XIII. In questa seconda abside però, tanto gli ornati che la delimitano, quanto i dodici apostoli al disotto della conca, appartengono ai bassi tempi.

A Milano il grande musaico absidale in Sant'Ambrogio è attribuito al IX secolo, mentre è opera di maniera greca del secolo XII: vedesi il Cristo in alto trono tutto tempestato di gemme, ai lati San Protasio e San Gervasio vestiti come imperatori bizantini; sul capo del Cristo un velario con una corona nel mezzo; verso il Redentore volano i due

arcangeli; sotto il trono, in una specie di plinto, stanno tre clipei con Santa Candida, Santa Marcellina e San Satiro. A destra e a sinistra, ombreggiate da due alberi di palma, le città di Milano e di Tours: in quella, Sant'Ambrogio nella basilica Fausta, quando è trasportato in ispirito a Tours; in questa, la morte di San Martino, e Sant'Ambrogio assistente alle esequie. Il musaico non è un buon saggio dell'arte bizantina; e in niun modo ricorda i musaici di Ravenna, e neppure i musaici romani del secolo VII o quelli dell'età carolingia. In quella composizione come pezzata di bianco, dalle teste oscure, dalle tessere grosse, v'è il segno della magnificenza bizantina della seconda età d'oro, senza esservene lo splendore. Quando si rifece il ciborio in Sant'Ambrogio, e quando si adornò il coro della basilica coi quattro simboli evangelici posti su nuovi capitelli a foglie pizzettate accartocciantisi, dovette comporsi pure il musaico. Tra gli ultimi artisti che adornarono San Pietro in Civate, dove il ciborio ha la forma tutta simile a quella di Sant'Ambrogio, forse si trovò il disegnatore del musaico o il musaicista stesso. Sul ciborio a Sant'Ambrogio sono figurati i padri benedettini; e questi che dominavano a Civate, nella basilica madre poterono servirsi de' maestri chiamati ad ornare la chiesa di San Pietro sull'erta montagna.

Il musaico fu tuttavia composto in un modo strano, come di parti insieme accozzate: i due Santi Gervasio e Protasio (questo con croce doppia nella sinistra) non istanno nello stesso piano del trono altissimo del Redentore, ma in basso, sulla linea inferiore del plinto, là dove si penserebbe di veder continuata la serie dei clipei; e poi le palme non s'innalzano, come ne' musaici romani, segno di gloria e di pace eterna; ma si curvano per separare dal resto, racchiudere e incorniciare due scene della vita di Sant'Ambrogio, innanzi a edifici bizantini, a pulpiti con la base ad archi sopraelevati, a ciborî sormontati da cupola, ecc. Qui le tradizioni sembrano spezzate: le scene storiche invadono il campo della

scena di gloria dei santi; le palme, perduto il loro significato allegorico, diventano un motivo ornamentale, e tutto l'insieme non ha l'equilibrio nella distribuzione tradizionalmente voluto. Sembra che il disegnatore del musaico lo componesse, ricordando ora un pezzo ed ora un altro degli altri da lui veduti, e mettesse tutto fuor di posto, ignaro delle prescrizioni che davano a' musaici bizantini una solennità religiosa. Perciò

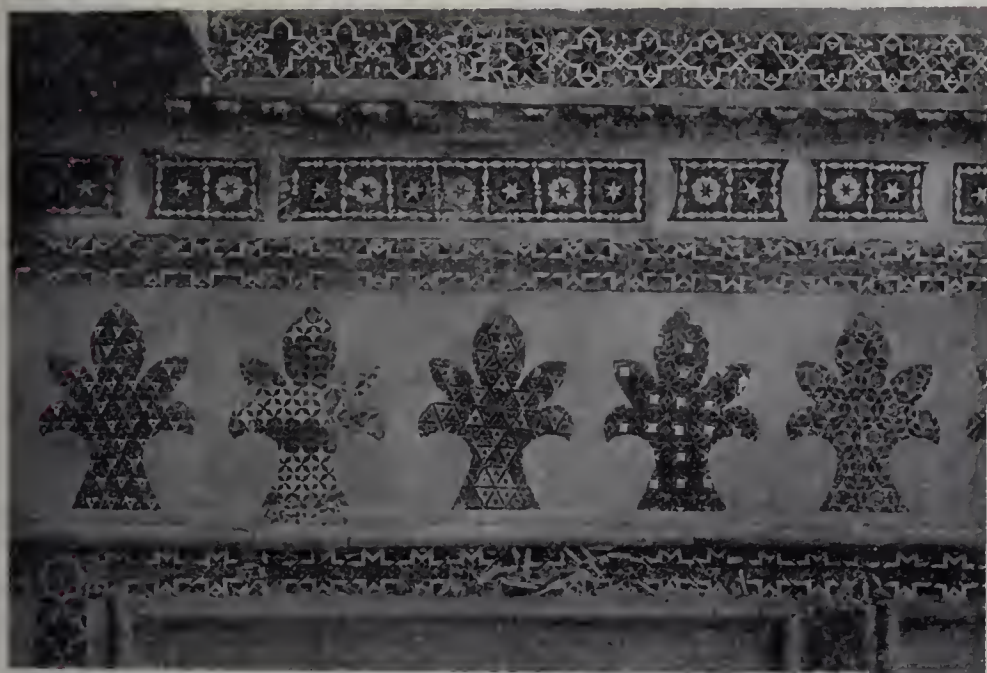



Fig. 297 — Salerno, Cattedrale. Decorazione del *cancellum*

questo musaico che, secondo molti, [1] avrebbe dovuto testimoniare dell'arte bizantina al tempo carolingio, mostra invece il suo decadimento, quando, al contatto dell'arte romanica d'Italia, essa dimenticò la regola, e per trovare varietà, franse le sue grandi tradizioni.

* * *

I musaici de' pavimenti continuano come ne' bassi tempi; ma l'*opus alexandrinum* si complica, anche perchè coi marmi

[1] Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, vol. I, Firenze, 1886.

vi si mescolano l'ambra, i vetri opachi e i vetri colorati, finanche le tessere di maiolica invetriata e iridescente. Gli Arabi crebbero così l'effetto de' tappeti fioriti posti ad ornamento delle chiese, e fecero anche numerose applicazioni della terra smaltata all'architettura. A San Menna, chiesa costruita in Sant'Agata de' Goti dal conte Roberto verso il 1110, si vedono ancora soltanto le spirali assai semplici de l'*opus alexandrinum*, come si trovano nei vecchi conventi greci, esempio in quello di Iviron sul monte Athos;[1] a Bari, nel coro di San Nicola, il musaico mostra invece l'origine dall'Oriente musulmano, pure nelle iscrizioni cufiche dell'orlatura. Dai pavimenti quella decorazione salì ad ornare cattedre episcopali, transenne, amboni, e tutto s'intarsiò di quell'opera tassellata che le epigrafi chiamano preziosa e nitente; tutto, nel vasto campo de' Cosmati, s'ingemmò di porfido e serpentino con luci d'oro e di smalto. L'arte classica riapparve in pittoresco costume, avvolta come da arabi drappi. Così nel duomo di Salerno, anche a chi guardi solo il candelabro per il cero pasquale, apparrà evidente la commistione degli elementi arabici con gl'indigeni nella decorazione musiva: la pianta del candelabro, dalla radice su cui quattro mostri s'arrampicano rabbiosamente, sale su tutta corparsa di stelle, finchè si cinge d'una corona, sormontata d'un turbante di drappo d'oro. Su questo il tronco spunta e s'innalza di nuovo, cinto da bandoliere tutte a croci, e va a cingersi d'un'altra corona, che porta un vaso circondato di piante e di fiori, dal quale sembrano svolgersi candidi rami, aste gemmate verso l'alto. Un capitello copre la vegetazione fantastica; su di esso poggia un cuscino a fasce bianche gemmate; sul cuscino crescono foglie, tra le quali sporgonsi i leoni e le cariatidi reggenti il cero luminoso di Pasqua. Tutt'intorno, ne' pulpiti, nelle transenne, i pilastri si coprono di stoffe variopinte, portano pine da cui spuntano fiori rossi e bianchi;

---

[1] Didron, *Annales archéologiques*, XXI, 271 e 272; Bertaux, op. cit.

le facce de' pulpiti accolgono pappagalli, pavoni, uccelli crestuti e chimerici dalle code di serpe; il *cancellum* s'adorna delle grandi aperte foglie dalle fibre a stelle, a reti, a poligoni d'oro.

Ad imitazione degli orientali, i nostri artisti, quando non trovarono i ricchi materiali per le decorazioni lussureggianti, presero lave, scorie, bitumi vulcanici, e con essi abbellirono la cattedrale di Cefalù, gli archi intrecciantisi del duomo di Monreale, gli estradossi degli archi dell'atrio nel monastero di Monreale, l'esterno del lato meridionale del duomo di

Fig. 298 — Venezia, Basilica di San Marco. Musaico

Palermo, la cattedrale di Caserta vecchia, ecc. Sul gusto degli Arabi, che avevano dimenticato le prescrizioni del Corano nel decorare l'interno degli edifici, i nostri portarono all'esterno l'iridescenza, l'ebbrezza del colore; ruppero la clausura, coi canti pubblici e le feste fugarono il silenzio intorno ai palazzi, alle cattedrali e ai chiostri.

* * *

Nelle miniature, come in tutta l'arte bizantina, appena cessata l'èra dell'iconomachia, le antiche forme classiche rivissero in un nuovo mondo gaio, lussureggiante, in un caleidoscopio di stelle e poligoni, sotto baldacchini a penne di pavone, tra piogge di fiori cadenti da un cielo d'oro. Durante la seconda metà del IX e lungo il X secolo, quella ricchezza e quegli splendori non coprirono ancora i fogli membranacei dei codici; ma in cambio vi si riflessero le antiche immagini grandiose, potenti e belle. Fu una risurrezione di forme classiche nei menologî, nelle omelie, negli ottateuchi, nei salteri principalmente; mentre esse si mostrano come già cristallizzate in altre miniature. Per una via s'incontra la folla delle classiche figure allegoriche, per l'altra le immagini stereotipate nei monasteri bizantini; nella prima la riflessione diretta dell'antico, le reminiscenze e le tradizioni greche e romane ripullulanti; nella seconda la regola che perdura, la stampa che riproduce.[1] Il salterio di Parigi (Biblioteca Nazionale, n. 139); i sermoni di San Gregorio Nazianzeno, pure della Biblioteca Nazionale di Parigi (n. 510), miniati per Basilio il Macedone alla fine del secolo XI; e il menologio

[1] Bibliografia sulla miniatura bizantina nella seconda età d'oro:

J. O. Westwood, *Palaeographia sacra pictoria*, London, 1845; J. Labarte, *Histoire des arts industriels*, Paris, 1864-1866; Amphilochius, *Miniature e ornamenti nei mss. greci dell' Imperiale Biblioteca*, ecc., Mosca, 1870 (in russo); R. Kondakoff, *Miniatura di un salterio greco del IX secolo nella collezione di J. A. Clondoff di Mosca*, Mosca, 1878 (in russo); Ch. Diehl, *Notice sur deux mss. à miniatures de la Bibliothèque de l'Université de Messine*, in *Mélanges d'arch. et d'hist. de l'Ecole franç. de Rome*, 1888; Id., *L'art byzantin*, Paris, 1894; Jos. Strzygowski, *Eine trapezuntische Bilderhandschrift*, in *Rep. f. Kunstwiss.*, 1890; A. S. Uvarov, *Album bizantino*, vol. I, Mosca, 1890; E. K. Rjedin, *Mss. con miniature bizantine nelle Biblioteche di Venezia, Milano e Firenze*, 1891 (in russo); J. J. Tikkanen, *Eine illustrierte Klimax-Handschrift der Vaticanischen Bibliothek*, in *Acta soc. scientiarum Fennicae*, Helsingfors, 1893; A. Kirpicnikov, *Zur byzantinischen Miniaturmalerei*, in *Bizant. Zeitschrift*, 1895 (a proposito dei due codici delle omelie del monaco Giacomo); J. Strzygowski, *Der Bilderkreis der griech. Physiologus des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, Leipzig, 1899; Bordier, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les mss. grecs de la Bibliotheque Nationale*, Paris, 1883; W. Stassoff, *Tableaux et compositions cachés dans les initiales des anciens mss. russes*, Saint-Pétersbourg, 1884; Brockhaus, *Die Kunst in den Athosklöstern*, Leipzig, 1891; Tikkanen, *Die Psalter-illustration*, dagli *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*.

vaticano, opera dei pittori Giorgio, Simeone, Michele Micros, Menas, Nestore, Pantaleone, Michele e Simeone Blachernita, eseguito nell'anno 1025 (vat. graec., 1613), sono i codici tipici di quelle due correnti d'arte.

Il salterio di Parigi, passato da Costantinopoli in Francia l'anno 1622, è scritto in minuscola del secolo IX, ornato di

Fig. 299 — Venezia. Basilica di San Marco. Musaico della Traslazione di San Marco

quattordici grandi miniature, sette delle quali separate dal testo, narrano la vita del salmista, e sette si riferiscono ai salmi. Il Tikkanen nota come questo cimelio, da lui raggruppato con altri salteri, che egli chiama aristocratici per la viva tendenza alla riproduzione dell'antico, per la finitezza dell'esecuzione, in grande contrasto coi salteri popolari, sembri un anacronismo nell'arte medioevale. Innanzi ad alcune miniature

del codice non si può fare a meno di pensare alle pitture antiche. Nel paesaggio il miniatore sa variare opportunamente i motivi: gaio è quello di Davide con la Melodia, selvaggio l'altro del salmista che lotta con il leone; una architettura solenne chiude la scena dove egli è unto re. Tutto ci rappresenta l'ultima reazione dell'ideale antico contro l'ideale cristiano; la raffinatezza dell'artista, il quale gode delle belle opere pagane, della corte e dell'aristocrazia culta, che tenevano in vita ancora un ideale lontano dalla coscienza popolare. Tanti rapporti di queste miniature con l'antichità indussero il Labarte, il Waagen, il Bordier a ritenerle anteriori al testo che illustrano; ma il Tikkanen rifiutò quest'opinione, giustamente osservando come l'inizio dell'epoca macedone segnasse un vero risveglio della cultura classica. Lo Springer, lo Schlosser, Il Wickhoff supposero le miniature esser copia di originali antichi, mentre il Tikkanen osservò come molte delle figure e de' loro atteggiamenti, che qui fanno pensare all'antichità, sieno pure in altri manoscritti, e quindi motivi diffusi, i quali potevano esser messi insieme variamente dagli artisti. Certo è che l'elaborazione di quei motivi alla fine del secolo IX non ebbe il suo compimento nel salterio di Parigi, perchè il codice vaticano (codice reg. 1) del secolo X ne è una edizione più abbellita e fine. Ne faremo il confronto per vedere le differenze delle forme nobilitate e perfezionate verso il tempo in cui, a datare dal regno di Basilio II, secondo la credenza di molti, pare che la decadenza cominci ad abbuiare ogni forma; la vena d'oro dell'antico continuava invece, si inoltrava fra le macerie delle età.

Il salterio della Biblioteca Nazionale di Parigi s'inizia con la celebre miniatura (fig. 306) di Davide in costume greco in atto di sonare uno strumento a corde, ispirato da la Melodia che gli sta dietro, mentre la montagna di Betlemme (Ὄρος Βηθλεέμ), teatro della rappresentazione, personificata in un mandriano seminudo, coronato di frondi e steso a piè d'un albero, guarda ascoltando; e un'altra figura, che si riconobbe per

quella simbolica di Eco, e potrebbe essere invece un'immagine della sorgente che lì presso scorreva, nascosta dietro una

Fig. 300 — Venezia, Basilica di San Marco. Musaici del vestibolo nella cupola a destra

colonna antica fasciata da un nastro, sporge curiosa la testa. I colori sembran dati a fresco sulla pergamena; rosse, sanguigne sono le carni del mandriano; azzurre, lividette quelle

della Fonte, come circonfuse dalla tinta degli alberi e delle montagne intorno, chè l'azzurro si diffonde sulle case lontane, sui monti, sulle acque scorrenti nel piano, e solo co' diversi suoi gradi segna le distanze, e dà intensità ai contorni delle ombre in contrapposto ai segni bianchi che limitano le parti in luce. La convenzione bizantina si scorge alquanto nelle pieghe delle vestimenta, pur questo non alterando il senso del vero, e nel disegno tondeggiante che toglie larghezza ai piani. Nel codice vaticano (graec. pal. 389) quest' idillio teocriteo (fig. 307) si sciupa, per l'uniformità de' toni, per le figure men piene, più lunghe, con drappeggiamenti più scarsi. La capra tra la figura del monte e Davide, nella miniatura vaticana, sembra una locusta, mentre in quella di Parigi è una vera capra, che viene innanzi col capo basso, come per dar di cozzo con le lunghe corna.

Questa rappresentazione si ritrova con varianti, oltre che nel vaticano, qui citato, del secolo XI-XII, anche in altri salteri, tutti aventi rapporti con quello di Parigi, e che ne ripetono in modo più o meno alterato le composizioni dipinte. Tra questi si annoverano il codice dell'Ambrosiana (m. 54), l'altro dell' Università di Berlino, entrambi del secolo XI; i due al Monte Athos (Pantokratoros, n. 49, e Vatopedi, n. 609) della fine del secolo XI; uno della Biblioteca di Pietroburgo (n. 269) del secolo XII, un altro della Biblioteca Barberini in Roma (III, 29) con la data del 1177, e parecchi posteriori.

Diamo esempi della miniatura di Davide e la Melodia in altri salteri, perchè si veda come lo stile classico della composizione più antica si trasformi sotto l'influsso del bizantinismo. Nel salterio dell'Ambrosiana (n. 84) si trovano due forme di rappresentazione, l'una (fig. 308) di Davide in età giovanile, nimbato, che nel toccar la lira si volge in ascolto ai suggerimenti della Melodia. Quantunque le mandre pascolino nel piano, e intorno a Davide sorgano verdi piante, qui sembra di avere il gruppo quasi astratto dalla natura; e Davide sembra un evangelista cui si approssimi

la Ispirazione a dettargli le parole degli Evangeli. Par di vederlo come nella conca di un'abside, dietro l'arco trionfale stellato, sopra cui passano cicogne e pavoni. In un'altra miniatura dello stesso codice (fig. 309), Davide è il re, coronato alla bizantina, seduto sopra un seggio, innanzi a un

Fig. 301 — Venezia, Basilica di San Marco. Musaici del vestibolo nella cupola a destra

leggio, in atto di scrivere i salmi, mentre la Melodia o l'Ispirazione stessa si china dietro le spalle del profeta suggerendo o dettando.

La vivezza dell'azione nella figura allegorica, mancante nelle miniature più antiche, cresce in quella del monte Athos, (Vatopedi, n. 609), dove (fig. 310) la Melodia si stringe al salmista susurrando suoni, e la forma, benchè sembri sciogliersi, perdere ogni grandezza, divenire un accenno del vero, acquista nel movimento. Finanche nel tardo ricordo della composizione, che è nella miniatura della Biblioteca

Barberini (III, 29), il colore s'avviva e la luce irriga la scena (fig. 311). Non si riconosce più, come nelle prime composizioni, la derivazione della scena da un'opera d'arte antica, l'adattamento al soggetto d'una diversa rappresentazione, quale avrebbe potuto vedersi, ad esempio, in un dittico della specie di quello di Monza, dov'è il Poeta e la Musa, oppure nei sarcofagi di Ostia e di Porto Torres.

La seconda miniatura del salterio parigino (c. 20 v.) figura Davide, atleta dal collo taurino e dall'ampia chioma, che sta per colpire con la clava un leone, mentre ne acciuffa la folta giubba; pecore insanguinate giacciono nel piano; una donna con la sinistra sollevata, nel fondo, dietro la montagna che personifica, mostra come l'atto dell'eroe le incuta spavento; e verso Davide si slancia un genio o 'Ισχύς, con una benda e frondi intorno al capo. Il paese con una casetta, violacea sul fondo roseo, è antico; ma in generale le forme sono arrotondate, i colori forti ed eccessivi.

Davide unto re da Samuele è il soggetto della miniatura seguente (c. 3); ma qui il codice di Parigi è inferiore a quello del Vaticano (cod. reg. 1): l'architettura è bassa, scossa e torta; le figure sono più tondeggianti e meno grandiose; le carni rosse, i capelli men copiosi; l'espressione è minore. I due fratelli di Davide, che nel codice vaticano (fig. 312), mentre Samuele versa l'olio sul capo al nuovo re, si mirano negli occhi, come mossi da invidia, qui guardano innanzi a sè; il padre di Davide, che si china affettuoso dietro al figliuolo, nel codice parigino non dimostra sentimento di meraviglia; e l'Umiltà (Πραότης) personificata nel fondo, indicante Davide che pasceva le pecore eletto re, è più giunonica nel manoscritto vaticano.

Nella scena di Davide combattente contro Golia (c. 4 v.), egli è soccorso da Δύναμις, la Forza, in forma di genio alato, mentre dal gigante fugge la Jattanza, 'Αλαζονεία, strappandosi i capelli. Nella parte inferiore della composizione, Davide taglia la testa a Golia, e si vedono gruppi d'armati con elmo

a punta. Anche qui le carni sembran segnate da matita rossa, e le forme in generale sono difettose.

Le figlie d'Israele glorificanti Davide sono il soggetto della pittura (c. 5 v.) illustrativa del passo biblico: « Or

Fig. 302 — Venezia, Basilica di San Marco. Musaico del vestibolo

quando tornava Davide, ucciso il Filisteo, uscivano le donne da tutte le città d'Israele, cantando e menando carole dinanzi al re Saul, con istromenti di letizia, con timpani e sistri ».

Saul con roseo nimbo sta in piedi, in costume guerresco, con la lancia in pugno, mentre una fanciulla danza e le compagne si preparano anch'esse a danzare.

L'incoronazione di Davide (c. 6 v.) del codice parigino si ripete in quello vaticano (cod. reg. 1): qui porta clamide regale e pendenti di perle alle orecchie, mentre lì ha un manto gettato sulle spalle, ed è senza orecchini. I seniori d'Israele, dalle facce rusticane, levano sullo scudo il re pastore dalle forme erculee, mentre un vecchio nimbato, venerando, lo incorona, nel codice di Parigi; una donna allegorica, in quello di Roma. Nel primo, le gambe degli attori, più strette l'una all'altra e più variamente mosse, piantano meglio; e gli edifici che stanno dietro alla scena sono riuniti da un muro, mentre in questo essi sono separati e più in prospettiva. A sinistra, nel foglio di Parigi, sorge un edificio, donde un uomo e una donna guardan fuori; invece esso è architettato a destra nell'altro di Roma.

La gloria di Davide è rappresentata (c. 7 v.) dal vecchio re, vestito di clamide purpurea con cerchi e losanghe, con la pezza quadra di tela d'oro ricamata a fiori, e la tunica verde chiara, ritto sopra una predella, in atto di parlare al suo popolo e di esporre un libro dove si legge il principio del LXXI salmo; una colomba con ali spiegate vola sul suo nimbo. Nel codice vaticano (fig. 313), invece non si vede la colomba, nè si leggono le lettere del libro aperto (pal. graec., 381); e la composizione si semplifica sempre più nel tardo salterio barberiniano (fig. 314). Ai lati di Davide, Sofia e Profezia, pure su predelle, lo assistono così come, ne' dittici, Roma e Costantinopoli fiancheggiano il console.

La penitenza di Davide (c. 136) è espressa in due scene: Nathan profeta rimprovera la morte di Uria al re, che si pone la destra sul capo; Davide ginocchioni, curvo il capo a terra, e dietro a lui Μετάνοια, il Pentimento, in piedi, con la testa pensosa e inchina, vestito di un *chiton* senza maniche, cinto da una sciarpa di porpora.

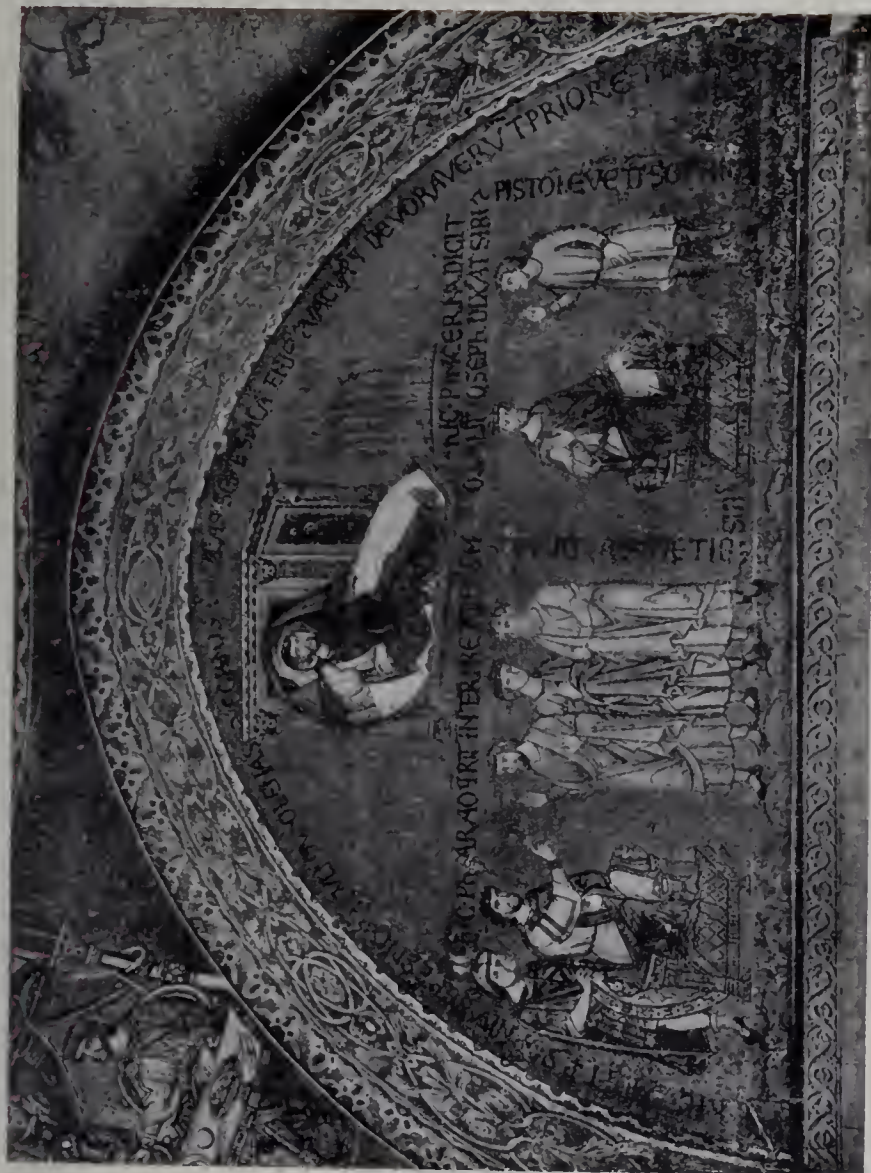



Fig. 303 — Venezia, Basilica di San Marco. Musaico del vestibolo

Il passaggio del mar Rosso (c. 419 v.) è rappresentato in una miniatura, migliore delle precedenti anche per la fusione delle tinte: ha un fondo di case e montagne tutte avvolte nell'azzurro su cui si mostra ΝΥΞ, la Notte, avvolta da un velo stellato; il Deserto, in figura di mendicante steso a terra, aspetta gl'Israeliti che s'avanzano in folla condotti dalla colonna di fuoco; Faraone che li insegue è trascinato giù dal suo cavallo, giù nell'abisso da un atleta ignudo, dai muscoli potenti, che fa una forza bellissima; e il Gorgo del mare che s'avventa sul re dal nimbo e dalla corazza d'oro, mentre la dea del mare, in piedi, con un airone in pugno, si addentra nel pelago. La stessa composizione si rivede nelle omelie di San Gregorio Nazianzeno (Bibl. Naz. di Parigi, n. 510); ma in essa, come nella miniatura del salterio, Faraone alza la sinistra per tenerla lontana dall'abisso, e apre la mano come preso da paura, senza che l'abisso ci sia; Mosè volgesi a mirare il deserto, e il deserto non c'è.

Nel codice vaticano (reg. 1) non manca la figura dell'abisso che trascina Faraone; mentre nell'ottateuco vaticano (n. 747) le allegorie sono venute meno nella simigliante rappresentazione.

Mosè che riceve le tavole della legge (c. 422 v.) è figurato a rovescio nel codice vaticano (reg. 1), dove tutto è mosso più vivamente. Presso la turba degl'Israeliti, assai tranquilla nel codice parigino, sta il monte Sinai in figura d'atleta, senza corona, e più basse sono le montagne del fondo, più sterilite le piante, più lisce le figure.

La profetessa Anna (c. 428), in piedi, con aureo nimbo, vestita di manto rosso e di tunica azzurra, con la testa e le mani volte al cielo, non ha nella miniatura la bellezza di tante altre precedenti, e potrebbe sembrare eseguita da uno dei maestri convenzionali della scuola di quelli che operarono nel menologio vaticano.

La preghiera di Giona (c. 431) è espressa in una scena dove tutto è meschino; invece la preghiera d'Isaia (c. 435)

Fig. 304 — Venezia, Basilica di San Marco. Musaico del vestibolo

e quella di Ezechia (c. 446 v.) ci presentano forme più belle e più fine fra tutte, senza i contorni con grossi segni nei drappeggiamenti e senza tratti neri, con le tinte più accordate, più fuse, senza quell'eccesso di rosso nelle carni, quella vivacità eccessiva dei toni.

Isaia è nella foresta, con lo sguardo intenso e le mani aperte verso il cielo, da cui sporge la mano dell'Eterno, che dardeggia luce sulla testa del profeta. Dietro all'energico vegliardo la Notte con la face rovescia, col manto azzurro, sollevato ad arco, che ne circonda come aureola il busto; e innanzi a Isaia, l'Aurora, Ὄρθρος, in forma di fanciullo con una face in mano. Questa miniatura si ripete in forme inferiori ne' « Commentari alle profezie d'Isaia » della Biblioteca Vaticana (graec., 755) (fig. 315); basta osservare il fanciullo che accende la luce del giorno per accorgerci come, nella copia, esso abbia perduto la spontaneità del movimento; la sua testa si rivolge indietro così da parer torta, e le piante dalle bacche rosse, che s'innalzano dietro ad essa, sembrano spuntare su dalla sua nuca.[1]

Ezechia è steso sul letto, e un servo gli tiene sul capo un flabello di penne di pavone. A destra, Προσευχή, la Preghiera, che porta l'indice alle labbra, come per indicare che la prece esige il silenzio; di nuovo Ezechia con le mani velate, adorante; il sole in un disco roseo che manda sette fasci di raggi, rosei pur essi, per la campagna sparsa d'alberi verdi da vicino, azzurri in lontananza.

Abbiamo messo parecchie volte a riscontro col salterio di Parigi le miniature corrispondenti del codice vaticano n. 1, proveniente dai fondi della regina Cristina; e ne abbiamo notato in generale la superiorità per la ricchezza e la nobiltà, per stile più largo, per gli edifici più classici e monumentali. Il Kondakoff suppone che il manoscritto non

---

[1] Come la rappresentazione della Notte e del Giorno si ripetesse similmente in altri codici, può vedersi nel *Fisiologo* pubblicato dallo Strzygowski, tav. I, e nell'*Ottateuco*, tav. XXXII, della Biblioteca di Smirne.

rimonti oltre la metà del x secolo, ma non ne comprese la bellezza, poichè lo apprezzò alla pari della bibbia di Carlo

Fig. 305 — Ravenna, Santa Maria in Porto. Musaico

il Grosso a San Paolo fuori le mura, e vi notò anzi caratteri di affinità coi manoscritti carolingi, e un'esecuzione di second'ordine rispetto al salterio parigino. Quando il miniatore si attenne a modelli classici, trovò forme più compiute e solenni del salterio di Parigi; ma quando rappresentò figure

di sua invenzione, ad esempio il santo vescovo Nicola col superiore e il protettore del convento a' suoi piedi (fig. 316), cadde nelle consuete forme bizantine, lontane dalle forme

Fig. 306 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Salterio greco, n. 139

classiche, aristocratiche, di cui aveva dato saggi d'una bellezza senza pari. La lunga figura del taumaturgo, con ai piedi altre figure che sembrano testuggini, non lascia riconoscere

del tutto le virtù del miniatore di tanti altri fogli; e fin la muraglia che parte a semicerchio dagli edifici dei lati e chiude il fondo, benchè ombreggiato da maestro, non ricorda le svariate architetture classiche, con tempietti circolari e loggiati adorni di ghirlande; pare che l'austerità conventuale

Fig. 307 — Roma, Biblioteca Vaticana. Cod. graec. pal., n. 389

abbia preso il posto della festività mondana. Nel manoscritto, in un sommario, in sessanta versi giambici, leggesi: « Leone, servitore fedele, tesoriere fedele del palazzo imperiale,

« rivestito delle dignità di protospatario, di patrizio e di
« prefetto della corte, ha offerto col cuore pieno di fede
« alla Vergine madre di Dio questo libro, che comprende

Fig. 308 — Milano, Biblioteca Ambrosiana. Salterio, n. 54

« tutta la Santa Scrittura, e col desiderio di ottenere il per-
« dono de' peccati... ».

Troppe volte ricorre il nome di Leone tra i personaggi cospicui di Bisanzio, perchè sia possibile d'identificarlo con uno di essi; ma può ritenersi vissuto al principio del secolo X,

quando si pensi alle miniature così semplicemente riquadrate, senza la posteriore ricchezza d'ornamenti, e alle miniature stesse, dove riviveva l'augusta bellezza degli antichi.

Si osservi ancora il foglio in cui è rappresentato Eliazar coi figli Maccabei e la loro madre innanzi ad Antioco, seduto

Fig. 309 — Milano, Biblioteca Ambrosiana. Salterio, n. 54

in cattedra, nimbato di verde (fig. 317). Grandeggia Eliazar che sdegnoso favella al tiranno, e la schiera dei figli giovani e forti, dalle teste abbronzate, con aurei nimbi, con

clamidi ornate di pezze d'oro. Il minio del drappo che circonda la testa della madre de' martiri splende come la nota più forte della pittura, nello stesso modo che negli altri fogli, sui punti più elevati, segna il diapason più alto del colore tingendo ora un drappo, or la vetta d'un edificio. La cinta bianco-rosea che si vede nel fondo è vivamente illuminata e ombrata di tinta violetto-chiara, trasparente, lieve; il cielo è sparso come di gran nugoli su strisce di mare d'azzurro intenso; e i più bei colori di porpora, e verdi profondi, e bianchi luminosi con ombre delicate verdognole dànno al quadro un effetto gagliardo. Il pittore sa ottenere qualche volta l'illusione, quando, ad esempio, rappresenta una folla, e illumina fortemente le teste delle figure anteriori, accese nel volto, dai capelli di rame, e inonda di sole quelle che dietro degradano, eseguendo tutto con tocco facile, sicuro, come sopra un intonaco a fresco, rapidamente.

Alla bibbia vaticana, regina 1, si connettono per bellezza di forme le omelie di San Gregorio Nazianzeno della Biblioteca Nazionale di Parigi (n. 510); l'altro codice del Museo Britannico (*Iure Empt.*, 5112) con figure di evangelisti grandiose, con architetture monumentali ne' fondi. Una certa affinità con essa dimostra il miniatore d'un altro evangilario a Londra (Brit. Mus. Harley, 1810, Plut.), avvivato dal rosso nelle gradazioni più varie, dal rosso di fuoco a quelli di fragola, di velluto, di porpora, di vino, di mattone. Infine, una bibbia della Biblioteca del Museo Britannico (Cotton Nero, c. IV) si veste di miniature grossolane, in cui si notano gli strascichi delle forme carolingie non senza vivezza, ad esempio nella rappresentazione della cacciata di Adamo ed Eva dall'Eden, dove l'angiolo dà la rocca da filare a Eva, la zappa ad Adamo (c. 2); e così nella scena del diluvio, con l'arca solcante il mare crestato, che reca nel seno d'ogni maroso la testa d'un cadavere, sopra uno de'quali librasi il corvo (c. 3). Accanto a queste miniature

sono due fogli, l'uno con la rappresentazione della morte di Maria (c. 29), l'altro con quella della Madonna tra angioli (c. 30), bellissime, ispirate dall'arte del codice regina 1, e le quali lasciano spiccare il contrasto tra l'arte occidentale che

Fig. 310 — Monte Athos, Vatopedi Biblioteca. Salterio, n. 61

ricerca affannosamente, e la bizantina parata a festa in un'aureola d'oro; tra l'arte che s'addentra a fatica nel naturale e quella che si veste del peplo antico, del *loron* regio o de' paludamenti sacerdotali. Ma l'arte del codice regina 1 che si ripete in tanti manoscritti, aveva avuto un centro donde si diffuse, un centro dove l'antica cultura greca si conciliava con la fede cristiana, intorno al palazzo imperiale, sotto il

favore di Basilio il Macedone e di Costantino Porfirogenito, artista e imperatore, che lasciava lo scettro per i pennelli, e correggeva, imitava, esaltava il pittore Andrea, paragonato dai contemporanei ad Apelle, e gli altri maestri Agatarco, Eraclide e Filoene.

Insieme col salterio della Biblioteca Nazionale di Parigi abbiamo citato le omelie di San Gregorio Nazianzeno della stessa Biblioteca (n. 500), codice miniato per Basilio il Macedone, tra gli anni 880 e 885, con tutte le lusinghe dell'arte, con ogni profusione di ricchezze negli ornamenti, con i costumi più splendidi. In alcune miniature è evidente la sua relazione col codice regina 1: per esempio, in quelle dell'Annunziazione, della Visitazione (c. 3), della Storia di Giona, del profeta Ezechiele (c. 438) condotto dall'arcangelo Gabriele, allorchè vede il campo sparso d'ossa umane. Ma in generale il pittore, non contento degli effetti pompeiani ottenuti nelle miniature da' suoi cooperatori, intende abbagliare e confondere. Così nella Trasfigurazione (a c. 75), intorno al Cristo, entro un'aureola giallo-rosea (a seconda dell'espressione di San Giovanni Crisostomo che lo paragona al sole nell'aurora), s'innalzano due palme dai fusti dorati con le foglie fiammanti, e vedonsi San Pietro invocante con la destra San Giovanni caduto ginocchioni, San Giacomo che, con un ginocchio e la mano sinistra a terra, si volge verso l'alto sollevando la destra. Le figure, coi volti dalle guance color di fragola e dalle ombre verdi trasparenti, spiccano sul fondo turchino, s'innalzano sulla terra verde, e tra il verde e l'azzurro squilla l'oro delle vesti e degli scudi, de' baldacchini, de' seggi, de' nimbi, delle pieghe de' manti e delle stole, e infiammasi l'oro presso il rosso de' cuscini, delle vestimenta, de' sandali. In un'altra miniatura (c. 355), che rappresenta il secondo sinodo generale dell'anno 381, vedesi una sala tra due edifici trionfali: nel mezzo è un trono d'oro, poggiante su una predella gemmata, coperto da un drappo purpureo, su cui sta esposta la bibbia. Tra una folla di

Fig. 311 — Roma, Biblioteca Barberini. Salterio, n. III, 29

prelati e dignitari, Teodosio, solenne, e Macedonio seduto a terra, come invaso da mali spiriti. Anche le iniziali, semplici nel IX secolo, in questo manoscritto s'ingrandiscono e splendono d'oro; e i fregi divengono tappeti fioriti.

Da queste forme pittoriche, ritraenti la bellezza antica, abbaglianti di fasto imperiale, passiamo al menologio della Vaticana, miniato per Basilio II Porfirogenito (976-1025).

Questo manoscritto è sembrato la sorgente del più puro bizantinismo, benchè ci mostri lo stagnare delle forme. Ogni miniatura reca il nome dell'artista; e così vediamo come Pantaleone faccia le figure lunghe, vestite di vaghi colori, viola chiaro, verde di foglia secca, azzurro tenue; e come nel segnar le luci sulle vestimenta del Cristo usi segnar grosso il tratto più illuminato, e far correre raggi da esso all'intorno seguendo il moto de' drappi. Così nella prima miniatura, dove, innanzi a una cinta di muro purpurea; tra pilastri su cui s'imposta una cupola, il Salvatore addita il libro della legge, assistito dai santi che tendono le mani velate come per ricevere il dono sacro; sopra ognuna delle due torri laterali sorge un tondo tempietto, da cui cade e stendesi un drappo rosso con righe azzurre, quale poi si vede in quasi tutti gli edifici dei fondi fasciare parti architettoniche e scendere dalle vette a mo' di festone. Pantaleone non si mantenne sempre all'altezza di questa prima miniatura del volume, anzi, se si eccettui la rappresentazione d'un sacro sinodo (c. 108), si mostra più trascurato, e maggiormente nelle ultime illustrazioni del menologio. Più dei compagni ama la linea diritta e segna in qualche caso geometricamente le forme, e talora fa ondulati gli orli dei manti invece di segnarli a zigzag, come sogliono i suoi cooperatori. Ma non è uguale nel modo di condurre le figure: ora le disegna strette, geometrizzate (c. 327), ora larghe e piene (c. 328). Gli edifici delle prime miniature, consistenti in cinte fortificate che circondano un battistero a cupola azzurra, a poco a poco perdono le pareti, come corpi che svestano

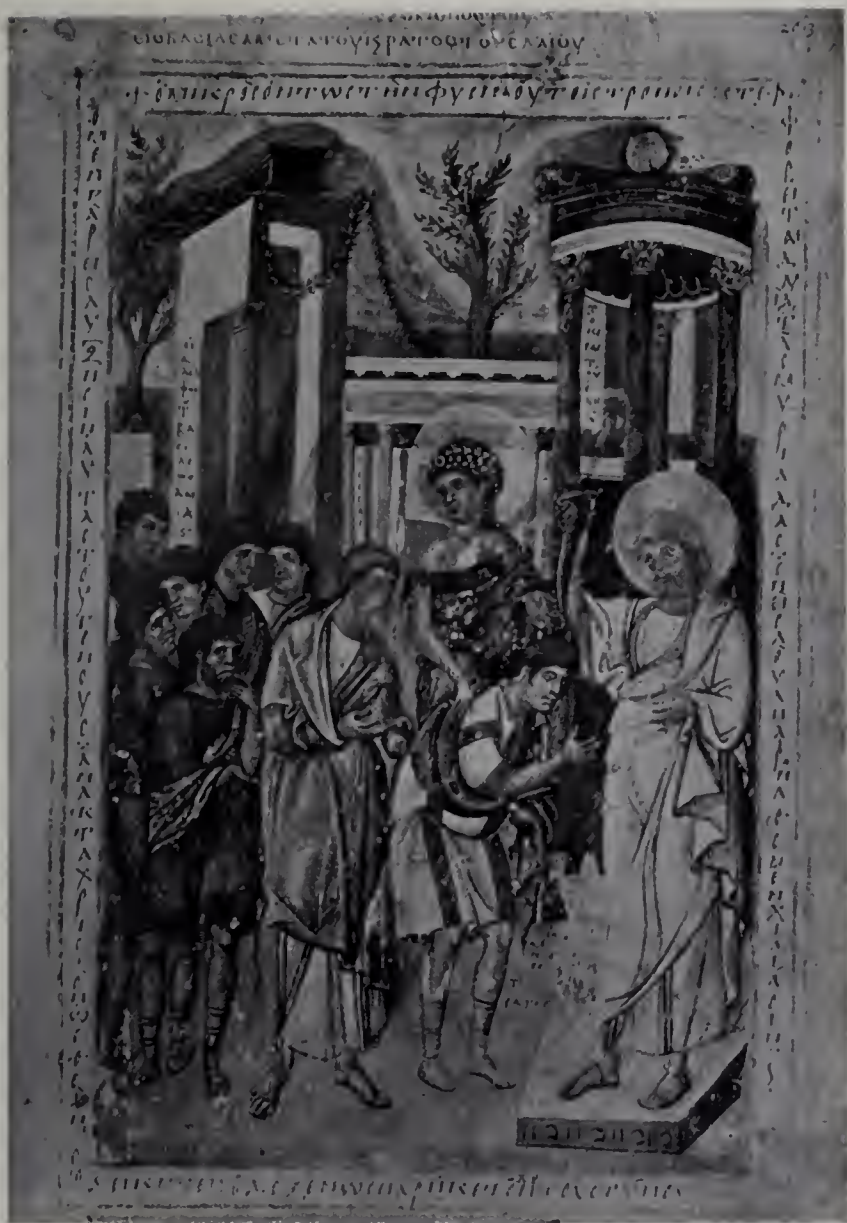



Fig. 312 — Roma, Biblioteca Vaticana. Codice regina, n. 1, foglio 263

la carne e si riducano a scheletro; due volte si vedono sarcofagi con figure ignude (c. 3 e 154); le montagne con vene d'oro, come nel lapislazzuli, sono terminate a sezioni bianche con spaccature (c. 16); i fiori rossi e azzurri hanno gambi d'oro e foglioline bianche (c. 146); il mare sembra una distesa di palle roteanti (c. 245).

Michele Blachernita, compagno di Pantaleone, è rozzo e materiale, grosso nel segno, largo e tondo, di proporzioni maggiori, talora d'effetto opaco e scuro (fig. 318). Giorgio dà spalle tonde rialzate e costumi più veri alle figure, le mette in moto così che sembrano piroettare, le ombreggia di verde e le fa spiccare sul cielo marmoreo (c. 164), sui monti di agata, sulle case e sui templi grandiosi. È più studioso di Michele Blachernita, ha contorni più determinati. Michele μικρός storce il viso delle figure fortemente mosse, che formano in generale la scena d'un martire caduto a terra mentre un manigoldo in ricchi e variopinti costumi gli sta sopra con la spada sguainata o il bastone ferrato. Segue i canoni di Pantaleone nel dipingere il mare a palle azzurre roteanti, le architetture de' fondi con una cinta intorno a una casa e a un edificio che sembra un battistero; inargenta le cupole e i nimbi delle figure, contorna di piante verdi e turchine con bacche rosse le montagne, che sono più del consueto acute nella vetta, e frange le rive.

Menas si mostra più studioso dell'antico (es. figura 319), anche per certi suoi tocchi di bianco, a sprazzi larghi; ma si arrende ai metodi de' compagni, pure nel rappresentare il mare come a ruote; e così Nestore, che tuttavia da principio le limita in lontananza con linee parallele ondulate. Egli è più individuale degli altri miniatori, nella ricerca della varietà dei drappi e dei costumi (es. fig. 320) e fa grand' uso di porpora, mentre Simeone Blachernita (es. figg. 321, 322) si attiene a Michele, come lui distinto dal nome del distretto delle Blacherne, ed è poco fine nei suoi effetti cercati a forza, in que' suoi manigoldi dai volti

infocati. In generale, questo gran monumento della miniatura bizantina è molto inferiore alla sua fama; e bastano le differenze poco sensibili tra le mani diverse de' miniatori per conchiudere che le regole fisse della grammatica tenevano

Fig. 313 — Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. graec. pal., n. 381

già il posto dell'arte. Tutto si faceva a calcolo, uomini e cose; tutto si riduceva entro tabelle di canoni artistici.

Una delle miniature migliori (fig. 319) è quella che rappresenta Anna coricata sul letto, all'aperto; tre donne le apportano cibi, un'altra si prepara a lavare la neonata, e

immerge la mano in un catino per assicurarsi della giusta temperatura dell'acqua.[1] Questo quadro ha la distribuzione e la bellezza d'una rappresentazione antica. Crediamo infatti derivi dallo studio di un bassorilievo antico: l'Oroscopo e le Parche assistenti alla nascita d'un fanciullo, forse d'Achille. Le tre donne che recano doni in un vassoio ad Anna sono probabilmente una reminiscenza delle tre Parche, presenti sempre allorchè un bambino schiude gli occhi alla vita; e la donna che sta per lavare il fanciullo nel catino è probabilmente un ricordo della schiava che si vede in simile atto nei bassorilievi classici della nascita d'Achille, o in generale della nascita dei bambini. Nell'*Amphitryon* di Plauto la schiava Bormia si occupa a lavare un fanciulletto, e d'ordinario una schiava rendeva tale servizio all'infanzia. In un frammento di sarcofago illustrato da Raoul Rochette, una schiava è intenta a lavare un pargolo in un largo bacino, mentre un'altra si appresta a riceverlo in un *linteolum* o lenzuolo che tiene spiegato nelle mani; e le tre Parche assistono alla nascita, la prima con un globo, la seconda con tavolette, la terza con la conocchia e il fuso.

Anche nella rappresentazione della Vergine che va al tempio per esservi presentata si può riconoscere l'influenza dell'antico. lo studio d'una festa nuziale, dove si dovevano vedere le fiaccole, attributo caratteristico d'Imeneo, portate innanzi alla sposa nel matrimonio, agitate dalle vergini, che cantavano in coro, come Catullo incitava: « O dio d'Imeneo, o Imene; o Imene, dio d'Imeneo ».

Le tradizioni della scuola dei pittori del menologio si possono riscontrare in altri codici, come nella *Dogmatica panoplia* del monaco Eutimio Zygabeno, composta per Alessio Comneno (1081-1118), codice della Biblioteca Vaticana (n. 666), dove si vedono immagini di Santi Padri, nelle quali si tentò di renderne i differenti caratteri fisionomici; Dio benedicente dal-

[1] Nella miniatura il solo viso della Madonna è intatto, le carni delle altre figure furono tutte imbrattate da un restauratore

Fig. 314 — Roma, Biblioteca Barberini. Salterio n. III, 29

l'alto l'imperatore Alessio sopra un cuscino stellato, avvolto in una casula adorna di foglie di palma; e Dio stesso che siede in trono (fig. 323) e benedice di nuovo l'imperatore, che gli sta innanzi con un libro socchiuso tra le mani (c. 2 v.). Il miniatore qui si dimostra più forte e largo che non appaia nell'antico menologio, anche nel tracciare i bianchi con colore a corpo. Per grandezza delle figure, è superiore al menologio il libro dei canoni d'Eusebio (British Museum, additional 5111). con l'architettura dei canoni eseguita a perfezione, lieta d'oro, d'azzurro e di rosa, con ornati festosi e veri, con la figura dell'evangelista Matteo, forte, pensoso, scrutatore, in atto di tenere il libro dell'Evangelo tra le mani abbronzate, e di sollevare il capo per imporsi alla gente. Negli ornati, nelle tabelline, ne' fregi, l'evangilario della Biblioteca Britannica (Bibl. Harl., 5598) scritto l'anno 995 può essere d'esempio della crescente ricchezza dei codici, con quelle sue tabelline dai meandri azzurri e bianchi su fondo d'oro, con fiori a calici fiammanti negli angoli, con cornici a cuori bianchi e azzurri alternati, dove par che l'avorio si unisca alla turchese.

Un codice in cui si mescolano le forme tratte dall'antico con le bizantine non esenti da influssi arabi è l'ottateuco della Biblioteca Vaticana (n. 747). Convien ritenere che tutta una serie di codici bizantini dell'XI secolo sia stata eseguita in luoghi dove era grande l'influsso della civiltà araba, e si riconoscono non solo per i costumi bianchi a righe variopinte e ricamati a fiori, ma anche per le tonalità verdi e rosse che sostituiscono quelle rosee ed azzurre de' Bizantini. A Londra si può vedere per gli ornamenti, a confronto dell'evangilario citato (Harl., 5598), un altro (British Museum, Bibl. Arundel, 547, Plut.), che pure potrebbe compararsi per la parte figurata col menologio: la decorazione non ha la finezza di questo; il verde si sostituisce al bianco, e il rosso s'intromette tra il verde e l'azzurro, producendo un effetto di colore tutto orientale. Così è dell'impressione che lascia

l'ottateuco vaticano (n. 747), il quale comprende otto libri della bibbia e quello di Ruth. Da questo deriva l'altro ottateuco celebrato dal D'Agincourt (vat. gr., 746), dove i

Fig. 315 — Roma, Biblioteca Vaticana. Cod. graec., n. 755

colori aranciati si mescolano co' turchini, lasciando or qua or là scoperto il color d'osso della pergamena. Il primo ottateuco vince di gran lunga il secondo, cui talvolta servì di modello. Vedasi ad esempio la scena prima del volume (fig. 324),

dove al carattere bizantino si unisce l'orientale: rappresenta sotto arcate composte di piccole campanule azzurre e rosse l'invio di Aristeo a Filocrate e il re Tolomeo con uno scriba: Tolomeo con fettucce nere che s'intrecciano sul turbante, lo scriba con un drappo turchino a corno sul capo e con una tunica a righe rosse e azzurre. Vedasi pure la scena della creazione delle piante, dove nel secondo ottateuco sono i soliti alberi a fungo, nel primo è la terra tutta sparsa di coralli e di gemme bianche, rosse e azzurrine, con steli che corrono per il campo recanti rosoncini come una luminaria, o spuntano quali ranuncoli nel prato a primavera. E si osservi la scena della Creazione di Adamo corrispondente ne' due ottateuchi (c. 19 nell'ott. 747, fig. 325; 30 nel 746): composto ancor di terra scura, Adamo riceve l'alito della vita, che si irradia in lui dalla mano dell'Eterno; bello come un Apollo, stende le mani al cielo illuminato dalle stelle, dal sole e dalla luna, come se sentisse infondersi la luce e la grazia; siede ignudo sulla terra dai cespi fioriti, dalle piante con i fusti d'oro. In generale il miniatore dell'ottateuco 747 è tutto gaio, libero e vario; ma non eseguì da solo la pittura del codice: sino a c. 37 tenne il campo, lasciando che un compagno s'inframmettesse con scene dove la terra è verdastra, le scogliere de' fondi sono azzurre, gli steli delle piante son grossi. Dalla carta 37 in seguito gli successe un miniatore a lui simile, ma più rapido e facilone, che cerca anche effetti col lasciare a tratti scoperta la pergamena. Ugual metodo è seguito dal miniatore di un secolo dopo che ornò l'ottateuco 746, ispirandosi al primo o ad altro simile in molte composizioni e copiandolo anche (es. la Cacciata di Adamo e d'Eva dal Paradiso, fig. 326, simile all'ottateuco di Smirne); ma tenne pure presente un codice de' bassi tempi che più volte imitò destramente, ad esempio nella scena che rappresenta l'ordine dato da Dio a Noè di fabbricar l'arca (fig. 327) e nell'altra della lapidazione d'un trasgressore della legge (fig. 328).

Altri due codici, l'uno della fine dell'XI e l'altro, che ne è la copia, della fine del XII secolo, ci presentano la miniatura bizantina nella forma conventuale. Sono essi i due codici delle omelie composte dal monaco Giacomo del convento di Coxynobaphos, in onore della Vergine: l'uno è nella Biblioteca Vaticana (n. 1162), l'altro in quella di Parigi (n. 1208). Questo contiene in più la miniatura iniziale con le immagini de' Santi Giovanni Crisostomo e Gregorio Nisseno e del monaco Giacomo, autore delle omelie, lo stesso, secondo il Montfaucon, che diresse a Irene Augusta, moglie d'Alessio Comneno, quarantatrè lettere per difendere la divinità dello Spirito Santo; ma, in ogni modo, il codice vaticano è l'originale; e la copia di Parigi è meno ricca nella scrittura, senza le tante parole a lettere d'oro, con le tinte meno chiare e liete nelle rappresentazioni, con le carni delle figure come di legno bruciato.

Le storie della vita della Vergine si complicano nelle omelie del monaco Giacomo, ogni rappresentazione si scinde così da non essere più il sommario de' racconti degli Evangeli sinottici o apocrifi, bensì la ripetizione di ogni frase in una forma figurata. A c. 64 del codice vaticano (fig. 329) o a c. 80 del codice parigino (fig. 330) è raffigurata l'andata di Maria al tempio. Una leggenda, raccolta dal Darras, dice che Maria a tre anni fu condotta al tempio, quantunque le fanciulle non vi fossero ammesse prima dei cinque. Giovacchino e Anna riunirono tutte le giovinette della tribù, e date loro lampade accese, si diressero verso il tempio del Signore. Così la divina Fanciulla è rappresentata nelle omelie del monaco Giacomo, mentre le giovinette della tribù, una delle quali coperta come da un velo nuziale, la precedono con fiaccole. I sessanta forti della visione di Salomone le fanno corteo. « Ella cammina, scrive il monaco Giacomo, purificando la terra tócca da' suoi piedi, inondando l'aria del soave profumo della sua santità; non isplende d'ornamenti, bensì per il manto che l'avvolge di purità... e supera in bellezza le vergini

Fig. 317 — Roma, Biblioteca Vaticana. Cod. regina, n. 1, foglio 450

che l'accompagnano in coro, come il sole vince per fulgore le stelle ». Nel codice vaticano è maggiore la determinazione de' costumi e de' sentimenti: Maria guarda in alto più ispirata, Anna piega più maternamente la testa e leva più supplice una mano verso la figlia. Nel codice di Parigi le figure muliebri divengono tozze, il gruppo dei forti, che si vede nel mezzo, si restringe, e le teste lontane della schiera in prospettiva formano come una cupola.

A c. 186 del codice vaticano (fig. 331), a c. 248 dell'altro (fig. 332), a sinistra San Giuseppe è arrestato da un uomo vestito di rosso e armato d'un bastone, e lo stesso Giuseppe a destra beve l'acqua nella coppa pòrtagli da Zaccaria. Qui è notevole la maggior grandiosità nella miniatura vaticana, specialmente per il gruppo di mezzo, il coro, che spesso il miniatore dipinge per distinguere le rappresentazioni dei diversi momenti di un fatto; e in quel gruppo si vede un vegliardo potente, dai capelli come mossi dal vento, che si volge imperioso. Un altro episodio delle angosce di Giuseppe è nella miniatura dove questi invita la Vergine a giustificarsi, innanzi a Zaccaria seduto, assistito da tre persone e da un fanciullo vestito di azzurro (fig. 333). E gli episodî si susseguono così, che chi guarda può seguire tutta la tessitura del racconto per filo e per segno.

Nelle miniature maggiori, specialmente in quelle dove il pittore non traduce coi pennelli parola per parola la narrazione, egli trova effetti scenografici; vedasi quella che raffigura la gloria di Maria (Roma, c. 6, fig. 334; Parigi, c. 8, fig. 335) interprete delle parole del monaco Giacomo che invita principi e sudditi, giovani e vecchi, a celebrare con ogni splendore la festa della concezione della Madre di Dio. Il monaco par che canti: « Oggi la terra, schiarata dalla luce della grazia, vince per chiarore il cielo; e il mondo vede sorgere un sole che non conosce il tramonto... è nata la gloria di tutti... il frutto più giusto è prodotto dai giusti ». Patriarchi col candido pallio cosparso di croci greche e con la stola d'oro,

abati dalla lunga barba e dalle scure tonache, imperatori, imperatrici, principi e officiali recanti croci, s'aggruppano intorno alla Vergine sul trono, circondata dagli angioli e dalla legione dei forti, disposti con ordine, simmetria e ritmo. Le fattezze sono meglio rappresentate nelle figure del codice vaticano, il quale ricorda le miniature del manoscritto della Biblioteca Universitaria di Messina (n. 27), dove il pittore si studiò di rendere le distanze nella folla dei santi, e il carattere

Fig. 318 — Roma, Biblioteca Vaticana. Menologio greco, n. 1613, c. 172
Miniatura di Michele Blachernita (Μ τοῦ βλαχ.) Martirio di Sant'Oreste

di essi con naturalezza, nell'atto in cui guardano attoniti uno spettacolo straordinario: la testa del vecchio calvo nel fondo e del giovane greco con barba nera che sta al disotto sono esempio rarissimo della verità a cui giunse l'arte bizantina non soggiogata tirannicamente da convenzioni.

La terza omelia del monaco Giacomo si chiude con la rappresentazione del letto di Salomone, tra la milizia dei sessanta forti del Cantico de' Cantici (Roma, c. 82, fig. 336; Parigi, c. 109 v., fig. 337). Sul letto è coricato Gesù in luogo di Salomone, e stanno intorno i forti, disposti in iscala, come

in file sopra una gradinata. Nel codice vaticano le teste girano di tre quarti e si curvano meglio, sono men tonde e più belle; e il partito a cui ricorre il miniatore di affrontarle a due a due non si nota più nel codice parigino,

Fig. 319 — Roma, Biblioteca Vaticana. Menologio greco, n. 1613, c. 22
Miniatura di Menas (Ζωγράφου τοῦ Μηνᾶ): Natività della Vergine

dove tuttavia, nell'ultima fila dei forti, può vedersi una leggera ricerca per rendere il degradare della folla in lontananza.

A c. 133 del codice vaticano (fig. 338) e a c. 101 del parigino (fig. 339) vedesi una composizione simbolica: « la tenda e l'arca, i cherubini, il vaso e la manna, le tavole e la verga d'Aronne fiorita ». Sotto la tenda multicolore stanno due cherubini; sulla tavola un vaso rosso a due anse, due quadretti e una verga fiorita; nel basso un giovane porge una verga rossa ad Aronne e ai leviti fedeli, mentre un altro l'offre pure ai leviti ambiziosi. Nella miniatura parigina il vaso che si vede sulla mensa è sformato, i drappeggiamenti sono più scarsi delle figure e i colori meno smaglianti; così nella visione d'Isaia (fig. 340) l'Eterno è meno grandioso, ed

ha un movimento meno ampio nel gesto della benedizione, meno imperioso nel capo.

In generale le omelie del monaco Giacomo si avvivano ancora del raggio, benchè illanguidito, della bellezza ellenica. I sessanta forti che circondano il letto di Salomone conservano il tipo eroico che gli angioli hanno nei bassi tempi; hanno i capelli arricciati legati da un nastro intorno alla fronte e calzari purpurei. Sono simili agli angioli che si vedono più volte nel codice con nimbi d'oro e con un semplice cerchietto rosso. Intorno al trono dell'Altissimo stanno a squadre come astati guerrieri o ufficiali del cielo (fig. 340), e ai piedi del trono divino sono teste d'angioli chiuse tra le ali azzurre sparse d'occhi; i purpurei calzari, i cerchietti rossi

Fig. 320 — Roma, Biblioteca Vaticana. Menologio greco, n. 613, c. 276
Miniatura di Nestore (τοῦ Νέστορος): San Teodoro graptós

sono segni della luce, secondo i Bizantini, oppure segni del fuoco che, nelle visioni dei profeti, accende le membra degli angioli, mentre le ali azzurre o i colori azzurri indicavano l'ombra, le tenebre, la notte. Le figure non mancano d'espressione, ma gli occhi sporgenti come quelli dei grilli, distruggono

parte dell'effetto che il miniatore si studiava di ricavare. Le carni nelle ombre sono d'una tinta ottenuta come da un ferro rovente sul legno; gli occhi hanno punti bianchi vivissimi cerchiati di nero; i capelli sono arricciati e spessi;

Fig. 321 — Roma, Biblioteca Vaticana. Menologio greco, n. 1613, c. 46
Miniatura di Simeone Blachernita (τοῦ Συμεών:)
Martirio di San Simeone, vescovo di Gerusalemme

le ginocchia delle figure ritte in piedi sembrano gemme ovali, tondini segnati da punzone; le vesti, dai contorni a zigzag, cadono a linee spezzate con luci messevi sopra a triangolo, e hanno lumi bianchi sempre segnati ugualmente, come per mezzo d'uno spolvero. La mancanza delle leggi di prospettiva è spesso celata ingegnosamente, e talora invece rende grottesche le cose rappresentate, come ci appaiono nei codici i nuotatori nel Giordano, quelli visti di profilo coi corpi raddoppiati. Le teste sono quasi sempre girate di tre quarti, o meglio, il miniatore, specialmente nel codice parigino, mette nelle teste i due punti degli occhi, anche quando volgonsi così da dover mostrare un occhio solo. Dominano l'azzurro e

Somigliano all'originale delle omelie del monaco Giacomo, benchè di tinte più scure, le miniature dell'evangilario (vat. urb. graec., 2) dedicato a Giovanni Comneno (1118-1143),

Fig. 323 — Roma, Biblioteca Vaticana
Cod. Euthymi Monaci Zygabeni, Dogmatica panoplia, n. 666

nel quale a c. 19 si vedono Giovanni e Alessio Comneno in piedi sopra cuscini, ambedue col labaro nella destra, protetti dal Redentore, che stende le mani sul loro capo incoronato,

mentre la Carità e la Giustizia si stringono a lui raccomandando gli autocrati (fig. 3[illegible]).

Un altro codice del secolo XII è la Vita dei Santi, di Simeone Metafrasto (Brit. Mus., Bibl. Butl., V. 870, Plut.), con miniature che in qualche luogo ricordano quelle del menologio: esempio, quella a c. 17[illegible] v., e l'altra a c. 231, dove

Fig. [illegible] — Roma, Biblioteca Vaticana, Ottateuco [illegible]

è rappresentato, in una gola di due montagne a picco, il santo martire nel modo consueto nel menologio, e cioè con le mani legate dietro il dorso, e il manigoldo che gli piomba sopra con la spada sguainata. In seguito si vedono anche figure di santi col fondo simile a grande anfiteatro, coronato da cornice azzurra con ornati bianchi, e case con i drappi rossi cadenti dal culmine, stesi ad ornamento ed attaccati a comignoli, a torri, a colonne, così come nel

nologio; mentre la minutezza delle figure, macilenti, scure, in contrasto con gli ornati che sembrano tappeti arabi, prati fioriti, mostrano come l'artista si fosse ispirato ad antiche illustrazioni della vita de' santi, ma seguisse una via nuova

Fig. 325 — Roma, Biblioteca Vaticana. Ottateuco, n. 747, c. 19

sua propria, quella che doveva condurre al capolavoro del secolo XII, alla *Scala spirituale* di Giovanni Climaco (Biblioteca Vaticana, graec., n. 394).

Il miniatore di questo codice è di una finezza senza pari. I colori de' suoi eremiti sono scuri, di tono basso e cupo; ma gli edifici ridono azzurrini, variopinti su fondo oro; il tipo muliebre è classico, opulento, ricco nelle vesti con orlature auree al collo, alla cintura e in basso. Gli eremiti,

Fig. 526. — Roma, Biblioteca Vaticana, Ottateuco, n. 746, c. 41

dalla espressione paurosa e tremante, sembran conigli intenti a un rumore; e la loro vita, quale è dipinta nelle grotte scure, di un nero profondo, aperte nella terra arida, giallastra, a crepacci, è pietosissima. Ora si vedono con le mani dalle aperte dita sollevate; ora come condannati al patibolo, con le mani legate dietro al dorso, curvi, con gli occhi fissi giù in un baratro; altra volta accosciati a due a due, baciano la madre terra; e si vedono di nuovo rivolti al cielo disperati, o pensosi, e seduti a terra e urlanti. Essi sono divenuti lunghi, allampanati; e riappaiono curvi, contriti, con le teste poggiate alle mani, seduti sul suolo della spelonca (fig. 343). Due di essi con estremo sforzo invocano il cielo, altri due stanno carponi; e infine tutti e sei i derelitti compagni

Fig. 327 — Roma. Biblioteca Vaticana. Ottateuco, n. 746, c. 52

levano il capo e stendono le palme in alto. Arrivano quattro frati, e con un ginocchio a terra raccontano affannosi un grave avvenimento a tre di quegli eremiti, che ascoltano o sconfortati o in preda alla più viva agitazione. Stanno in colloquio, si tendono le mani e si raccomandano a Dio, sempre in attitudine di dolore e d'accasciamento. Uno del triste numero muore, e si vede steso irrigidito sul cataletto, mentre

i compagni si curvano sulla salma, con le mani giunte strettamente, e uno di essi porta la mano al cuore. I monaci trasportano il defunto, e un suo braccio cade inanimato dietro

Fig. 328 — Biblioteca Vaticana. Ottateuco, n. 746, c. 305

le spalle d'uno de' portatori: un monaco sta dietro, e apre le braccia come per dar l'ultimo saluto al compagno partito

per sempre; altri monaci a sinistra angosciati mandano alte strida, e uno di essi, apparendo dall'alto della grotta, sporge il capo e mira il morto steso sulla bara. Il dolore scoppia: è un fuggi fuggi, un rincorrersi disperato di quelle figure spettrali; è lo scompiglio tra quelle formiche umane. Tutto è colorito con sincerità, con grande finezza d'ogni segno e d'ogni

Fig. 329 — Roma, Biblioteca Vaticana. Omelie del monaco Giacomo n 1162, c. 64

più minuto particolare, così che sembra impossibile come in ispazi tanto brevi tutto sia indicato e vivamente espresso. Quelle scene rappresentano l'atto della *Penitenza*, che segue alla rinunzia del mondo e delle sue pompe, all'obbedienza e all'abdicazione della volontà. Ai cinque atti meritorî della vita monacale segue l' indicazione dei mezzi per vincere gli errori, e infine la rappresentazione dei vizi. Alla fine d'ogni capitolo il monaco sale sempre più in alto nella scala spirituale, e di piuolo in piuolo giunge in cielo a ricevere la corona dalle mani del Cristo. Vizi e virtù sono personificati dal miniatore, secondo le tradizioni tramandate dalla Grecia antica ai Bizantini, ma si rinnovano nella forma; la Vita corre sulle ruote, come Kairos; i Vizi son neri come il carbone, o con ali

di demone; le Virtù sono belle fanciulle. Vedasi (fig. 344) la scena dove Giovanni Climaco mostra agli asceti la figura della insaziabile Loquacità; e a sinistra il monaco, trattenuto dalla stessa ἡ ἄπα λαλία, gridando con le mani sollevate: Ahimè misero! (οὐαί μοι τῷ ταπεινῷ!) Non già la decadenza di un'arte si dinota, ma un rinascimento che si determina in questa *Scala*

Fig. 330 — Parigi, Biblioteca Nazionale Omelie del monaco Giacomo, n. 1208, c. 80

spirituale, dove il miniatore vince le convenzioni, profonde sentimenti umani, sorprende la vita. Questo capolavoro della miniatura proclama la forza e la grandezza dell'arte bizantina, che si considera già avvolta dal buio alla fine dell'età d'oro: era quell'arte civile che si diffondeva nel sec. XII sulle nostre coste, nelle nostre isole, recando luce, fecondando l'arte occidentale. La linea del movimento dell'arte è stata tracciata quasi sempre come un semicerchio, mentre ora è diritta, or curva, ora ondu lata e spezzata; ora monta e si abbassa, si abbassa e monta: se anche in certi periodi, alla fin fine, si sommano in un grande progresso gli sforzi, non significa che essi si sieno sempre

Fig. 331 — Roma, Biblioteca Vaticana. Omelie del monaco Giacomo, c. 186

Fig. 332 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Omelie del monaco Giacomo, c. 248

raccolti unitamente in fascio. Così fu dell'arte bizantina: il codice di Giovanni Climaco basta ad attestare che essa era ben lontana dal sonno di morte. Quelle figure minuscole d'eremiti, come intagliate nelle corniole: quelle teste ischeletrite che muovono a ribrezzo, come se fossimo innanzi alle

Fig. 333 — Roma, Bi[illegible] Vatica[illegible]. [illegible] del [illegible]

scene macabre di Holbein: quelle rappresentazioni così vive, così brutali della decadenza umana, dimostrano come nel secolo XII l'arte bizantina avesse trovato nuove vie. Nel colorito il codice di Giovanni Climaco non si discosta ancora grandemente dalle miniature del menologio; ma il disegno è fatto incisivo e il movimento più libero. È un gran passo dell'arte bizantina, che, serrata nei conventi dall'organismo immutabile, credevasi ridotta a rimacinare sempre le stesse cose, mentre si estendeva dai conventi degli Stiliti ai Basiliani, da Daphni al monte Athos, dal cenobio di Patmos a quelli dell'Asia, dell'Africa e dell'Italia, della Bulgaria, della Serbia, della Rumenia e della Russia, dalle chiese armene alle chiese georgiche e siriache.

In quel grandissimo campo l'arte bizantina mutò variamente a seconda delle condizioni degli uomini e dei luoghi.

innanzi ai quali passò come un sogno di civiltà e di gloria; e in Italia s'ingrandì, così come avvenne ai tempi dell'Impero romano, quando i Greci trovarono sul nostro suolo le virtù sopite. La varietà stilistica in tutta quella fioritura non è stata ancora determinata, e le unità non sono state ancora distinte nel gran numero di forme, solo guardate nell'ascensione e nella discesa. Ad ogni modo, i miniatori bizantini

Fig. 334 — Roma, Biblioteca Vaticana. Omelie del monaco Giacomo, c. 6

lasciarono tracce indimenticabili tra noi, non solo nello sviluppo iconografico delle sacre rappresentazioni, ma anche nelle imitazioni che ne furono tratte sino al celebrato Duccio di Boninsegna, che ebbe certamente innanzi un evangilario, simile a quello vaticano (pal. gr., 1156), con istorie evangeliche entro alle riquadrature d'un compartimento. Ne' codici miniati, sino a tardi in Italia, si trovano richiami alla fiorente

Fig. 335 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Omelie del monaco Giacomo, c. 8

età bizantina, come in quello, ora nella Biblioteca Nazionale di Parigi (lat. 18, figg. 345-350), che appartenne a

Fig. 336 — Roma, Biblioteca Vaticana. Omelie del monaco Giacomo, c. 82

Clemente VII, e nell'altro simile della Biblioteca Vaticana (pal. lat., 629) contenente le decretali di Gregorio IX, il « liber

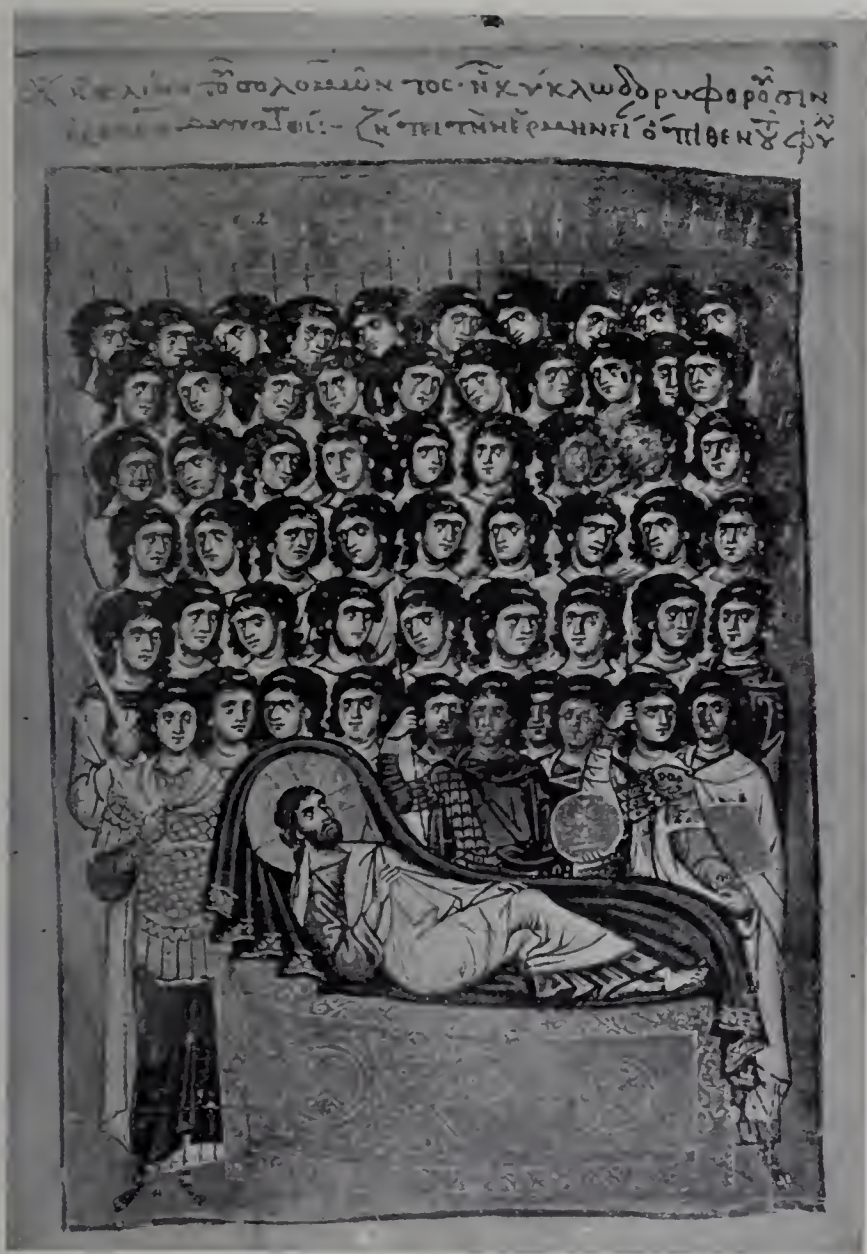



Fig. 337 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Omelie del monaco Giacomo, c. 109 v.

novellarum » d'Innocenzo IV, la « constitutio de electione dignitatum » di Niccolò III (questa scritta da altra mano,

Fig. 338 — Roma, Biblioteca Vaticana. Omelie del monaco Giacomo, c. 133

figg. 351-352). Essi sono della fine del Dugento, così come la bibbia del medesimo stile esistente nel Museo Britannico a Londra e un'altra a Gerona in Ispagna. In tutti, i colori sono

Fig. 339 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Omelie del monaco Giacomo, c. 101

chiarissimi, con la gamma propria de' miniatori gotici; ma nel disegno delle teste ancora si risente l'influsso di un esemplare bizantino. [1]

* * *

La pittura bizantina ebbe un'applicazione nel ricamo e negli ornamenti delle stoffe. [2] Gli storici della prima crociata fecero di frequente menzione delle ricche stoffe dell'Oriente; e il *Liber Pontificalis* offre continui richiami ad opere di seta e di ricamo, a paludamenti d'oro con rappresentazioni sacre, a cortine con pavoni, leoni e grifi, importate in Italia principalmente per la via di Venezia e di Amalfi. Fra tutti i saggi dell'arte del ricamo niuno può essere più vantato della dalmatica vaticana, che si conserva nel Tesoro di San Pietro [3] (figg. 353-354). Quattro rappresentazioni sono ricamate in oro e seta su fondo azzurro scuro, a glorificazione del Redentore. Nel centro, da una parte della dalmatica, è la Trasfigurazione: Gesù splendente in un'aureola, irradiante fuoco, con vesti argentee lumeggiate d'oro, con i capelli bruni e il viso d'oro e d'argento orlato da un segno rosso e da punti bianchi che sembran perle; tutto circondato di crocette, tondini aurei, piante verdi con fiori e frutta rosse, uccellini dalle penne verdi e dorate. Ai lati, Mosè col libro della legge, Elia con le mani protese; nel basso, San Pietro che addita Gesù, San Giacomo che si difende gli occhi dalla luce abbagliante, mentre San Giovanni, preso da terrore, sta con la faccia verso terra. La scena è riprodotta similmente in un musaico del Louvre,

[1] MAX DVOŘAK, *Byzantinischer Einfluss auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento* (*Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichts-forschung*, Ergänzungsband VI).

[2] Bibliografia sull'arte bizantina de' tessuti e de' ricami:

CAHIER et MARTIN, *Mélanges d'archéologie*, vol. II, Paris, 1851; FR. BOCK, *Byzantinische Purpurstoffe mit eingewebten neugriechischen Inschriften. I: « Pallium litteratum » mit Elephantenmuster im Reliquienschreine Karls des Grossen des Aachener Munsters*, in *Zeitschrift d. bayer. Kunstgewerbevereins*, 1894; HEINR. FRAUBERGER, *Der byzantinische Purpurstoff im Gewerbemuseum zu Dusseldorf*, in *Jahrbucher d. Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland*, Heft 93, 1892.

[3] Sulla dalmatica vaticana cfr. DIDRON negli *Annales archéologiques* e lo studio *Ueber die Kaiser-Dalmatica in der S. Peterskirche zu Rom*, München, 1842.

Fig. 340 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Omelie del monaco Giacomo

ma quanta arte maggiore e più libera qui, nel Cristo solenne; in San Giovanni aggomitolantesi in basso, come trafitto dai raggi di fuoco che fendono l'aria, e nei due apostoli, Pietro e Giacomo, uno dei quali addita con impeto la visione e l'altro si copre gli occhi abbacinati dalla luce! Il ricamatore

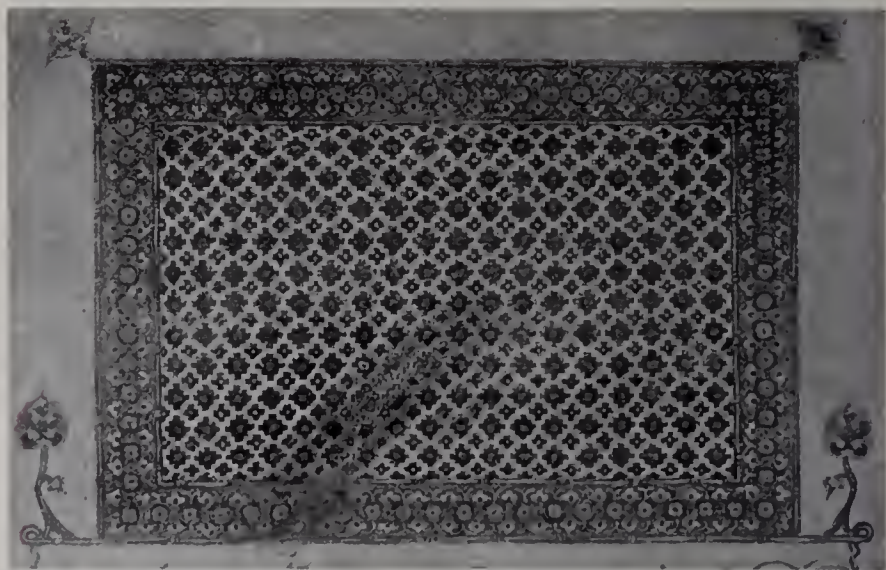



Fig. 341 — Roma, Biblioteca Vaticana. Omelie del monaco Giacomo, c. 111

non si è appagato di rendere così la scena tra le croci luminose, ma ha voluto anche spiegarla, mostrando, a manca, Gesù che sale sul Tabor, e a destra, che ne discende insieme con i tre apostoli, vestito di tunica purpurea e di manto aureo, con un rotulo nella sinistra, come un senatore romano: così come si vede nel *Tetraevangelon* della Biblioteca d'Iviron (n. 5), nella miniatura del secolo XII.[1]

Alla gloria del Salvatore sulla terra si contrappone dall'altra parte della dalmatica la sua gloria nel cielo, la *Deesis;* il Cristo sul trono, la Vergine, San Giovan Battista, e più in basso, circolarmente, il papa, l'imperatore, vescovi, abati, tutta l'umana gerarchia. Gesù tiene il libro aperto, dal quale

[1] V. Brockhaus, *Die Kunst in den Athosklöstern*, Leipzig, 1891, tav. XXIV.

Fig. 342 — Roma, Biblioteca Vaticana. Evang. vat urb., n. 2, c. 19

sembrano bandirsi le parole: « Venite, o benedetti dal padre mio, possedete il regno che sin dal principio del mondo vi fu apprestato ». La divina Madre tende le mani al Figlio, e così supplicano devotamente il Precursore, quattro angioli devoti, e altri sei regalmente vestiti, con stole d'argento, con l'asta in una mano, i quali s'aggirano sopra l'aureola

Fig. 343 — Roma, Biblioteca Vaticana. La scala di Giovanni Climaco, graec., n 394, c. 45

di Gesù, di qua e di là dalla croce munita de' simboli della Passione, eretta a perpendicolo tra il Sole e la Luna, sul cerchio avente ai quattro poli i simboli evangelici. Cristo, bell'adolescente, secondo le immagini de' tempi costantiniani, siede sui cerchi dell'empireo; i suoi piedi poggiano sulle ruote di fuoco, munite d'ali occhiute, simboli degli esseri sovrumani che formano il primo ordine angelico de' troni. Nel semicircolo inferiore si vedono, dalla parte della Vergine riparatrice santa, Eva seminuda, e a quattro a quattro i cori delle vergini, dei padri della Chiesa, de' profeti, de' martiri, ecc., tutti sul cielo azzurro cosparso di croci splendenti come stelle, s'affisano verso l'alto, salmeggianti sotto al trono di Cristo. La sacra processione incede piena di fervore e d'entusiasmo; papi e patriarchi, imperatori e re, vescovi ed eremiti, passano nella luce e nella gloria. Sotto quella cerchia di eletti stendono i loro rami le

piante e spuntano i fiori dell'Eden eterno: a sinistra avanza il buon ladrone con la croce sulle spalle; a destra siede in trono il padre Abramo, con l'anima del giusto o di Lazzaro sulle ginocchia; altre tre anime in figura di garzoncelli godono la pace celeste. È un *Te Deum* cantato dal ricamatore della dalmatica, eseguita non al tempo di Carlo Magno, come si volle, ma dal X all'XI secolo, per un imperatore o re, che, trovandosi a Roma, si tenne, secondo l'usanza, presso al papa durante la messa, e, vestito della dalmatica, recitò l'Evangelo; o per qualche gran dignitario greco funzionante da diacono, che così magnificamente parato cantò l'Evangelo stesso. Il solenne paludamento è una grande opera dell'arte bizantina al meriggio: la figura del divino Maestro ha trovato la grandezza

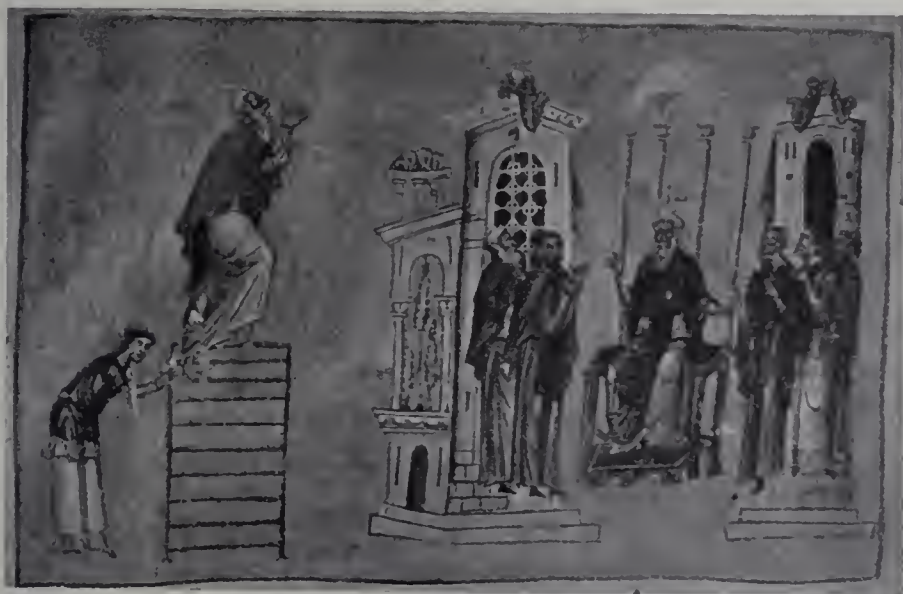



Fig. 344 — Roma, Biblioteca Vaticana. La scala di Giovanni Climaco, graec., n. 394, c. 96 v.

ideale nella « Trasfigurazione »; Mosè non ha l'imperio che poi l'arte gli dette, ma si presenta nell'aspetto naturalistico del geloso e divoto custode della legge; Elia è l'ispirato profeta; gli apostoli confusi e abbagliati dalla luce che balena dal Tabor hanno una potenza d'espressione che solo Michelangelo

renderà loro; il colloquio degli apostoli con Cristo mentre sale il monte o ne discende, la varietà de' caratteri e degli at-

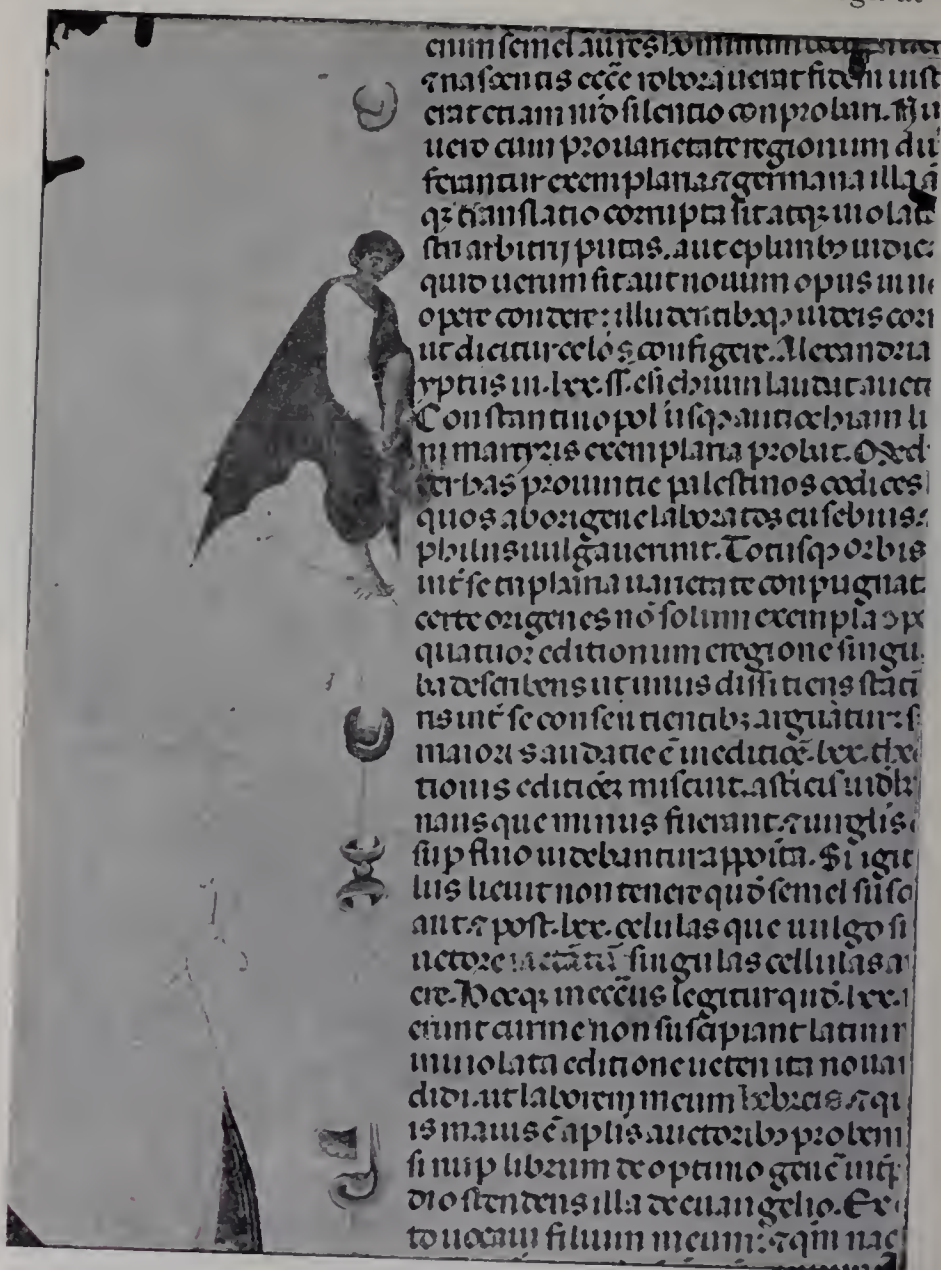



Fig. 345 — Parigi, Biblioteca Nazionale, lat., n. 18

teggiamenti negli eletti che si muovono sotto il cerchio di Dio, la bellezza degli angioli che gli fanno corteo, tutto è espresso

con novissima potenza. E vi è una sicurezza di segno e tanta delicatezza di particolari in ogni parte, da non creder

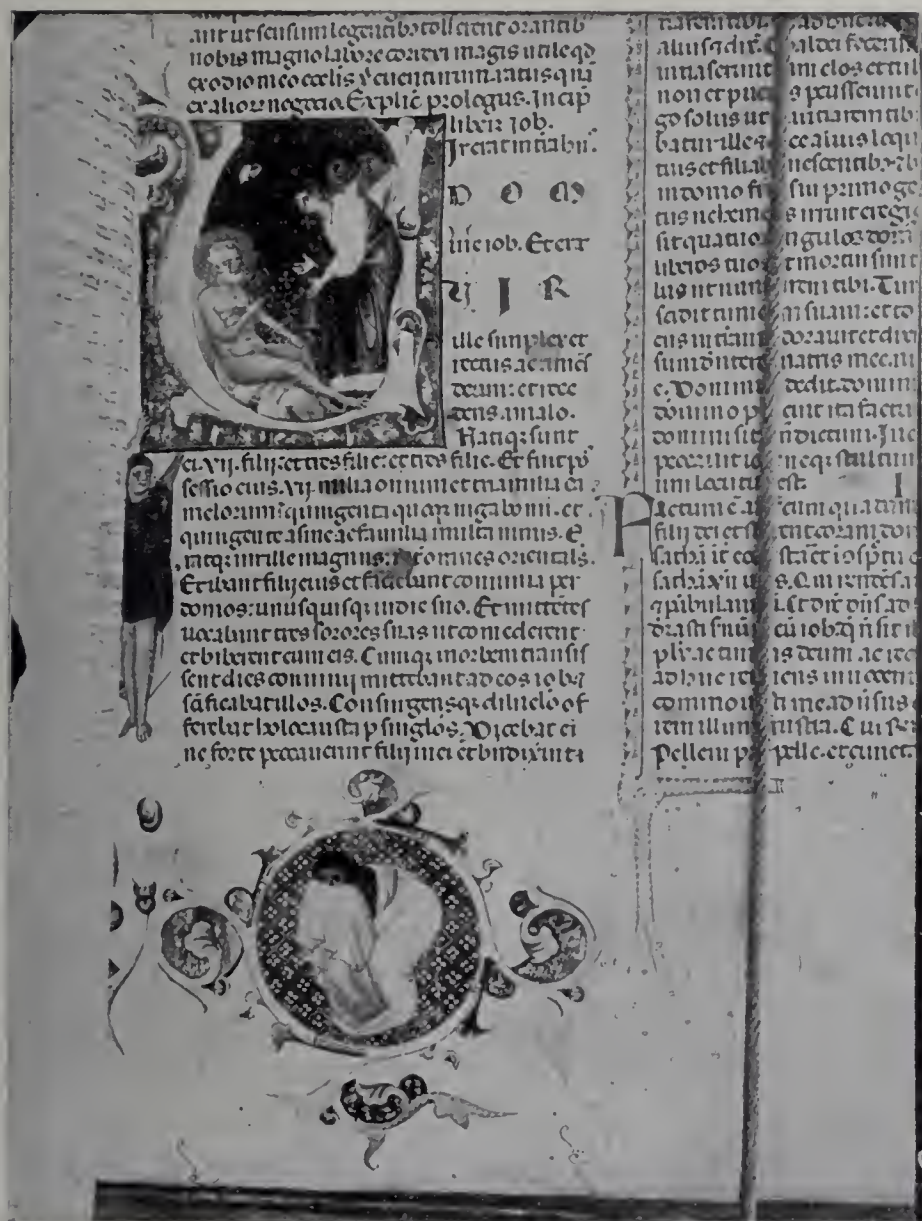



Fig. 346 — Parigi, Biblioteca Nazionale, lat., n. 18, fol. 171

quasi possibile giungervi con fili intessuti di seta e d'oro. Nulla della rigidità di cui sono accusati i Bizantini; e basta

osservare uno tra i gruppi degli eletti, quello a destra, dove sono due uomini di età matura e due giovani, tra i quali

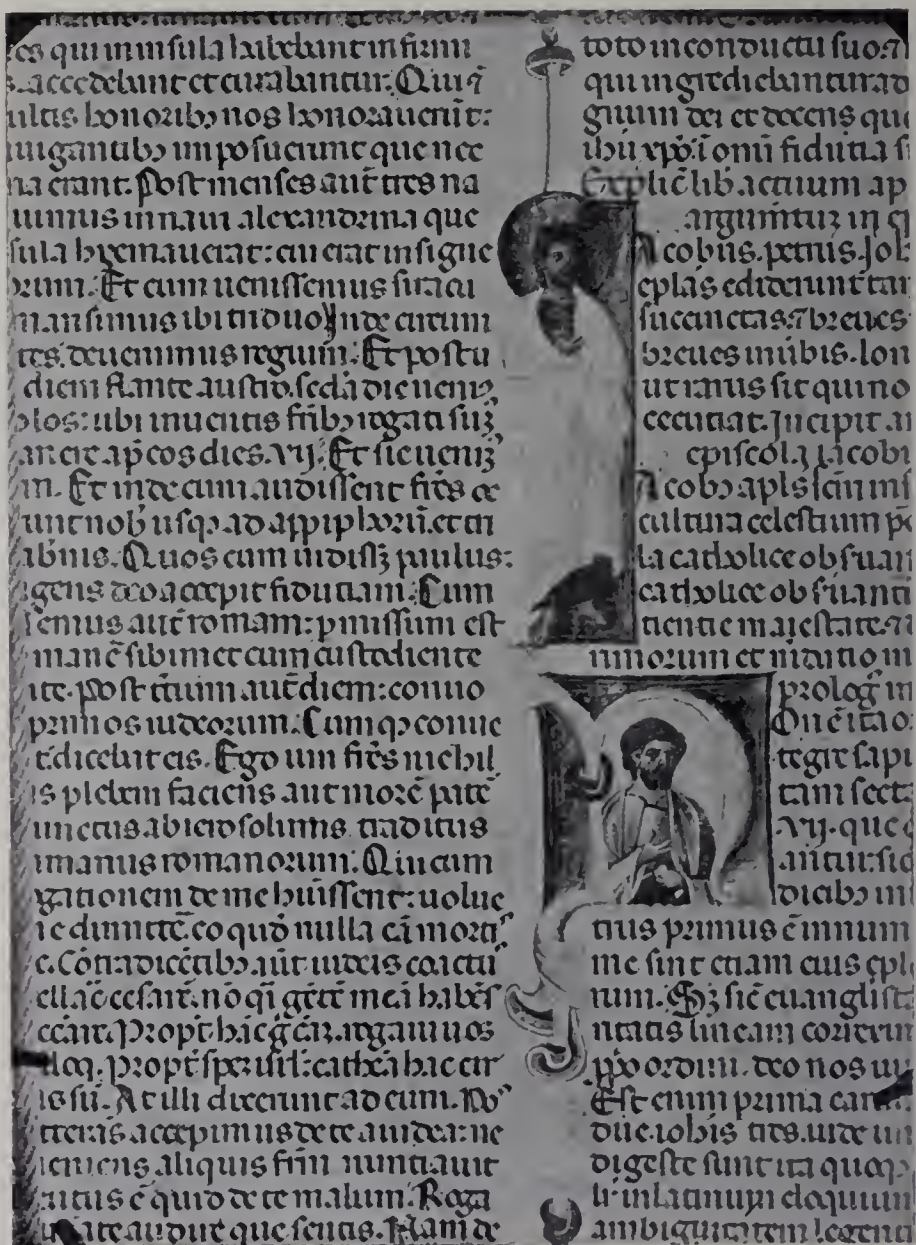



Fig. 347 — Parigi, Biblioteca Nazionale, lat., n. 18

Santo Stefano, per affermare invece la varietà nella distribuzione, nel movimento e nella espressione vivissima.

Due rappresentazioni ricamate sulle spalle della dalmatica ci mostrano Gesù innanzi ad un altare coperto di stoffa

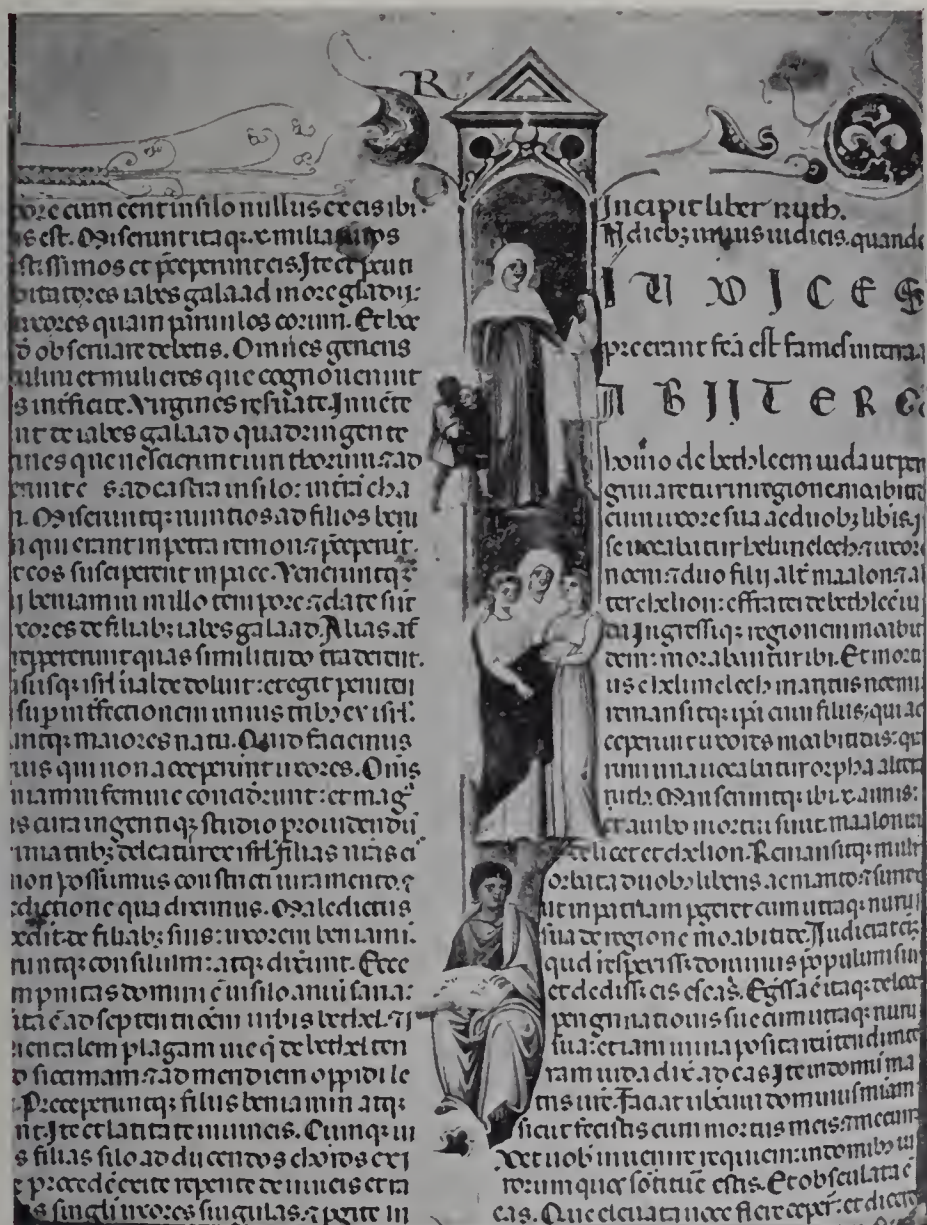



Fig. 348 — Parigi, Biblioteca Nazionale, lat., n. 18, fol. 81 v.

azzurra e oro, mentre da una parte egli porge a sei apostoli il pane eucaristico, dall'altra il vino in un calice a due anse.

Queste ultime rappresentazioni della dalmatica vaticana si rivedono nei due frammenti di tessuto a ricamo, lasciato per testamento da Ottobono Robario de' Feliciani († 1314), patriarca di Aquileia, alla collegiata di Castell'Arquato, nell'archivio della quale oggidì si conservano. Rappresentano Gesù in atto di comunicare gli apostoli, su fondo di seta

Fig. [illegible] — Parigi, biblioteca Nazionale, lat., n. [illegible]

rossa, a ricamo d'oro e di filo azzurro, con inquadratura a intreccio d'azzurro chiaro, verde e turchino. La rappresentazione del *Cenacolo* in questa forma, col Salvatore non seduto intorno alla mensa tra gli apostoli, ma in piedi, come un sacerdote che dispensa le specie eucaristiche, è tutta propria de' Bizantini. Dalla bibbia siriaca del monaco Rabula nella Laurenziana di Firenze (secolo VI) all'evangilario greco della Biblioteca Nazionale di Parigi (secolo XI, manoscritto 74) si riscontra Gesù che dà l'eucaristia agli apostoli;

e nell'evangilario (f. 156) la scena è duplice, come in questi frammenti di stoffe ricamate, essendovi rappresentato da una parte il Redentore nel tempio, mentre porge l'ostia ad uno degli apostoli (fig. 355), dall'altra il medesimo che accosta alle labbra del comunicando la coppa col vino (fig. 356).

Alle fabbriche bizantine si ascrivono ancora parecchie stoffe ricamate, e citeremo quella conservata a Bamberga, ritrovata nella tomba del vescovo Gunther (1057-1065), la

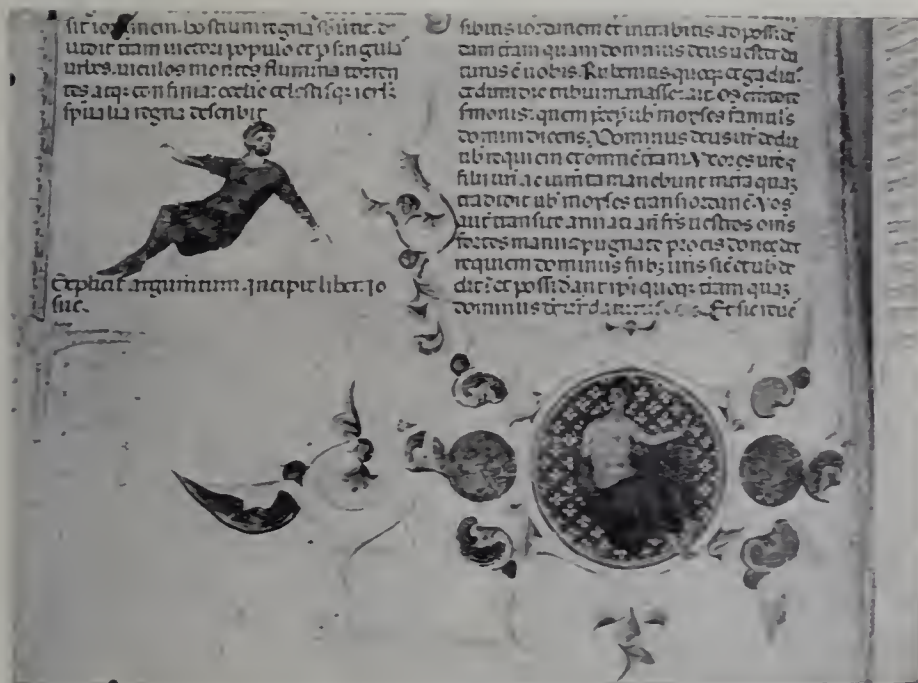



Fig. 350 — Parigi, Biblioteca Nazionale, lat., n. 18

quale rappresenta una figura equestre d'imperatore, a cui una donna presenta la corona e un'altra l'elmo.[1]

Potremo qui ricordare tessuti adorni di leoni alati, di pavoni, di grifi, fabbricati in gran parte nelle città industriali d'Egitto, alla stregua d'altri antichi alessandrini del tempo del Basso Impero. Il *Liber Pontificalis*, nella vita di Adriano I e di Leone III, continuamente ricorda opere di seta e di

---

[1] Riprodotta nelle *Mélanges* di Cahier e Martin, t. II.

ricamo, vesti d'oro con rappresentazioni sacre; nella vita di Pasquale I è parola di una cortina ricamata con la figura d'un uomo seduto sopra un pavone; in quella di Gregorio IV, di vesti con grifi, con leoni e grifi, con aquile e grifi.

Tali stoffe *oloseriche* a figure d'animali erano in gran voga in Oriente, e sono ricordate anche dagli storici della prima crociata. Nel Museo di Nancy, una stoffa che involgeva le reliquie d'un santo mostra dei leoni affrontati di qua e di là dall'*hom* e cani che inseguono le fiere;[1] nel Museo civico di Modena v'è una stoffa col campo diviso ad ogive arabe riunite da rosoni, e con losanghe nel mezzo, teste di conigli e di pappagalli;[2] a Notre-Dame a Parigi si conserva un pezzo di stoffa tessuta dal califfo d'Egitto El-Hakem-Biamrillah alla fine del X secolo; ad Anagni la casula di Bonifacio VIII è ricamata d'oro con leoni, pappagalli, grifi a doppia testa; nel tesoro della cattedrale di Palermo vi è la stoffa con pappagalli affrontati, trovata nella tomba di Enrico VI; in Aquisgrana la stoffa che, nel 1166, servì a involgere i resti di Carlo Magno, è a medaglioni racchiudenti figure d'elefanti con gualdrappa.

Fig. 351 — Roma, Biblioteca Vaticana. Pal. lat., n. 629, c. 3

Le stoffe che dalle fabbriche arabe si spargevano per tutta l'Europa servirono di modello ai tessitori greci stabiliti nell'anno 1146 a Palermo da Ruggiero II. « Inde (Siculi) — leggesi nell'istoria di Niceta Coniate — ad interiora Graeciae progressi,

[1] Pubblicata da Prisse d'Avennes, op. cit., vol. III delle tavole, n. 147.

[2] L. A. Gandini, *Di un antico tessuto trovato nel monastero di San Pietro in Modena, acquistato recentemente dal Museo Civico*, Milano, Martinelli, 1902.

Fig. 352 — Roma, Biblioteca Vaticana. Pal. lat., n. 629, c. 53

Corinthum, Thebas, Athenas... expugnant: ac maxima ibidem praeda direpta, opifices etiam qui sericos pannos texere solent... captivos deducunt, quos Rogerius in Palermo, Siciliae metropoli, collocans, artem illam texendi suos edocere

Fig. 353 — Roma, San Pietro. La dalmatica detta di Carlo Magno

praecepit, et ex hinc praedicta ars illa, prius a Graecis tantum inter christianos habita, Romanos patere coepit ingeniis ».[1] Coi tessitori greci a Palermo, e prima di essi, lavorarono

[1] Nicetas Choniatae *Historia*, Bonn, 1835; Otto de Friesingen, *De Gestis Friderici*, lib. I, cap. XXXIII.

maestri saraceni, dalle mani de' quali uscì nel 1133 il tessuto con iscrizioni arabe di Ruggiero II, conservato nel Museo di

Fig. 354 — Roma, San Pietro. La dalmatica detta di Carlo Magno

Norimberga, l'*alba* di lino mandata a Ottone IV e che avvolse i resti mortali di Federico II.[1]

[1] Danieli, *I regali sepolcri del duomo di Palermo*, 1770; Wilkes, *Mémoire sur les étoffes siciliennes*, 1857.

Nello stesso palazzo reale de' Normanni Ugo Falcando [1] vide l'industria fiorente de' tessuti:

« Nec vero illas palatio adhaerentes silentio praeterire convenit officinas, ubi in fila, variis distincta coloribus, serum vella tenuantur, et sibi invicem multiplici texendi

Fig. 355 — Castell'Arquato, Archivio della Collegiata. Stoffa ricamata

genere cooptantur. Hinc enim videas amita damitaque et trimita minori peritia perfici; hinc examita uberioris materiae condensari; heic diarhodon igneo fulgure visum reverberat; heic diapisti color subviridis intuentium oculos grato blanditur aspectu; hinc exantosmata circulorum varietatibus insignita, majorem quidem artificum industriam

[1] Hug. Falcandus, nel *Muratori*, t. VII.

et materiae ubertatem desiderant, majori nihilominus pretio distrahenda.

« Multa quidem et alia videas ibi varii coloris ac diversi generis ornamenta, in quibus ex sericis aurum intexitur, et

Fig. 356 — Castell'Arquato, Archivio della Collegiata. Stoffa ricamata

multiformis picturae varietas, gemmis interlucentibus, illustratur. Margaritae quoque aut integrae cistulis aureis includuntur, aut perforatae filo tenui connectuntur, et eleganti quadam dispositionis industria, picturati jubentur formam operis exhibere ».

In tutte le raccolte d'Europa si conservano stoffe arabe e arabo-sicule, e ne diamo alcuni esempî ricavati dalla collezione Errera a Bruxelles: uno con pappagalli affrontati, del X o dell'XI secolo (fig. 357), che ricorda quello citato del

Museo Civico di Modena; un altro con aquile tra palmette stilizzate (fig. 358) del XII secolo, altro dello stesso tempo con leoni di qua e di là dall'albero sacro *hom* (fig. 359).[1]

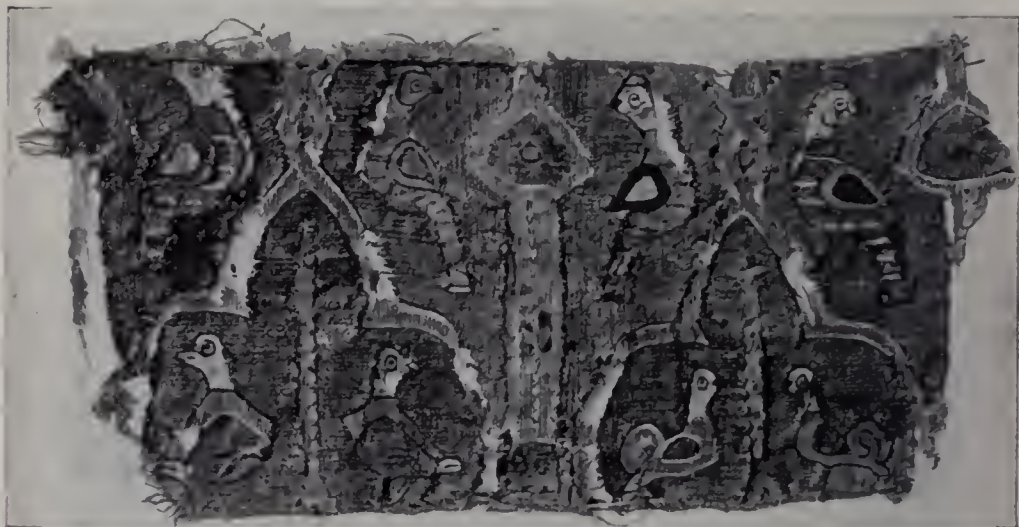



Fig. 357 — Bruxelles, Collezione Errera. Stoffa araba

Non solo a Palermo, ma anche in altre parti d'Italia dove misero stanza, i Saraceni si dedicarono alle industrie del ricamo di cuscini, barde, tappeti, cuoi. E ricordiamo come più tardi, al tempo di Carlo II, i musulmani di Lucera, *omnes illos Saracenos artistas,* per ordine del re furono adunati, riscattati e inviati con buona scorta a Napoli; ed erano tra essi « factores armorum, etiam balistarum, arcuum, temptoriorium, coriorum rubeorum, et cossinorum, magistros muratores, magistros bardarios et magistros carpentarios ».[2]

Le stoffe di Sicilia si diffusero grandemente insieme con le orientali, e dettero ricchezza nuova ai costumi. Albertuccio della Viola, descrivendo nel 1260 la sua donna, canta:

> Vestut'era d'un drappo di Soria
> La donna mia.

[1] Isabelle Errera, *Collection d'anciennes étoffes réunies et décrites*, Bruxelles, 1901.
[2] Bertaux, op. cit.

E Dante dà la figura di Gerione secondo le rappresentazioni comuni di belve nelle stoffe orientali, con la cute dipinta « di nodi e di rotelle ».

* * *

L'industria dei vetri dipinti era fiorente sin dall'XI secolo nell'Oriente musulmano, come si sa dalle notizie fornite da un viaggiatore persiano che visitò la Siria, la Palestina,

Fig. 358 — Bruxelles, Collezione Errera. Stoffa siciliana

l'Arabia dal 1035 al 1043.[1] Ne sono bellissimi esempi il vaso arabo già del marchese Alfieri, ora della Regina Madre, la coppa di Charles Schefer, la fiala nella raccolta di Edouard André, la lampada di Gustave de Rothschild, la bottiglietta di Adolphe de Rothschild. Pochi anni fa, sotto un altare della chiesa soppressa di Santa Margherita di Orvieto, si trovò un

[1] Lavoix, *Le vase arabe du marquis Alfieri*, nella *Gazette des beaux-arts*, 36, 1887.

vaso di vetro con pitture di falconieri a cavallo, perfettamente intatto. Come le stoffe orientali servivano a involgere i resti mortali dei santi, così per la loro ricchezza le fiale, i vasi dipinti dell'Oriente si usavano a contenere preziose reliquie, e si riponevano sotto gli altari consacrati.

L'industria attecchì a Venezia, e verso la fine del secolo XII, grazie anche al concorso di artisti di Sidone, incominciò a fiorire.[1] E a Venezia non mancarono gli esemplari tra le ricche spoglie di Bisanzio nel tesoro di San Marco:[2] patene, lampade di vetro faccettato e con rosette in rilievo, e più di tutto una coppa del principio del secolo XII, con medaglie figurate e recinte da fasce a dorature e a colori.[3]

Nel secolo XI la ceramica invetriata era giunta pure a un alto grado d'eccellenza.[4] Le scodelle arabo-moresche iridescenti si collegano all'architettura, e lustrano, scintillano sui nostri monumenti: a Ravello, nel pulpito di San Giovanni del Toro; ad Amalfi, nel campanile della cattedrale; a Gaeta, sulla chiave d'ogni arco delle finestre del terzo piano nel campanile del duomo e negli archi intrecciantisi del piano superiore; a Pavia, sotto la cornice di coronamento di San Pietro in Ciel d'oro, nel tamburo della cupola di San Teodoro, sulla facciata di San Michele, nella base del campanile del duomo, ecc.

Insomma le stoffe, le vetrerie, le maioliche trasmesse dall'Oriente furon conservate per lungo tempo come accessorî indispensabili delle arti romaniche: nei dipinti di Giotto, di Simone Martini sono riprodotti, sui piani o sui gradini del trono della Divinità, splendidi tappeti d'Arabia e di Persia;

[1] CECCHETTI, *Delle origini e dello svolgimento dell'arte vetraria muranese*, Venezia, 1872.

[2] Vedi vol. I di questa *Storia*, pag. 521 e seg.

[3] BOCK, *Der Schatz von Sanct Marcus in Venedig*, Wien, 1861; DURAND, *Le Trésor de Saint-Marc*, in *Annales archéologiques*, t. XX e XXI; PASINI, *Il Tesoro di San Marco in Venezia*, Venezia, Ongania, 1887; MOLINIER, *Le Trésor de la basilique de Saint-Marc*, Venise, Ongania, 1888.

[4] HENRY WALLIS, *The oriental influence on the Ceramic Art of the Italian Renaissance*, London, Quaritch, 1900; DRURY E. FORTNUM, *Maiolica*, 1896; D. FOUQUET, *Contribution à l'étude de la céramique orientale*, nelle *Mémoires de l'Inst. Egyptien*, 1900.

Fig. 359 — Bruxelles, Collezione Errera. Stoffa siciliana

in quasi tutte le opere pittoriche del Trecento e in molte del Quattrocento anche inoltrato i manti delle Madonne sono ornati con segni d'oro più o meno simili a lettere cufiche. Queste particolarità non sono insignificanti per lo studio delle arti romaniche, perchè la necessità di accordare con le opere nuove gli accessorî scintillanti dell'Oriente accrebbe in quelle l'intensità delle tinte, la franchezza dei toni, le iridescenze degli effetti. E tali accessorî non furono messi in disparte neppur quando le arti occidentali corsero trionfalmente la loro via; per cui le stoffe dell'Oriente antichissime sono riprodotte in quadri italiani del Cinquecento, e le intrecciature complicate che vediamo nei vasi arabi ageminati d'oro sono un elemento decorativo, specie nella moda signorile dell'Italia settentrionale, ove Leonardo da Vinci stesso non isdegnò di tracciare intricatissimi nodi secondo il costume arabo.

* * *

La scultura parve negletta nella seconda età d'oro dell'arte bizantina. Secondo il Labarte, essa fu respinta dalle chiese greche; nelle descrizioni dei templi eretti dagl'Imperatori bizantini, non si fece menzione di statue nell'interno; dopo la distruzione dell'eresia degl'iconoclasti, non si volle urtare le opinioni di un gran numero di dissidenti col fare statue di rilievo del Cristo e dei santi.[1] E il Bayet, pur senz'essere così assoluto, e ricordando anzi come nel concilio di Nicea non si facesse distinzione tra le sante immagini dipinte o scolpite, ritenne che la scultura in marmo e in pietra si restringesse al bassorilievo, che è più prossimo alla pittura, e rifuggisse dalla scultura a tutto tondo, che riproduce la forma umana nella realtà stessa.[2] Eppure non si può comprendere come l'arte bizantina, fiorita fra i capolavori della statuaria antica, fosse vinta da scrupoli che i padri del concilio di Nicea non ebbero, mentre le imma-

[1] Labarte, op. cit., vol. I.

[2] Bayet, *L'art byzantin*, Paris, Quantin.

gini sacre di svariatissima forma e materia ripopolano Bisanzio. Se più tardi la Chiesa greca fu poco proclive alle immagini scolpite, perchè tócca da sentimenti di popoli orientali, non si deve credere che così fosse nell'èra del suo grande rinascimento. Si pensi piuttosto che i conquistatori di Costantinopoli non rispettarono le statue, e che il tempo, fattosi avverso alla scultura proprio nel luogo dov'essa aveva avuto un regno, compì la distruzione barbarica.

Fig. 360 — Venezia, Basilica di San Marco
Angiolo d'uno dei piloni mediani

Tra i conquistatori, i Veneziani soltanto trasportarono statue da Bisanzio: i quattro cavalli di bronzo che collocarono a ornamento della facciata, e anche i quattro angioli che stanno sopra mensole romaniche, sull'angolo de' pilastri centrali della basilica di San Marco. I quattro angioli,

capolavori che ben si possono comparare con le creazioni dei tempi primitivi dell'arte classica greca, bastano di per sè ad attestare che l'arte bizantina, giunta all'apogeo, non era ridotta semplicemente, come si è detto e ripetuto da molti, a miniare, ageminare, smaltare o intagliare nell'avorio. Nella basilica di San Marco, fra le spoglie dei vinti che lo adornano, fra i tanti tesori presi a Costantinopoli dai Veneziani, quei quattro angioli solenni smentiscono come i Bizantini dal X all' XI secolo non facessero della grande scultura a tutto tondo e di grandi proporzioni. Essi furono di certo importati a Venezia, come lasciano ragionevolmente supporre le loro mensole non adatte, non proprie, con cariatidi romaniche. Sono d'una nobiltà, d'una grandezza senza pari. Tre tengono un rotulo, uno suona la tromba.

Quello che sta collocato nell'angolo, a sinistra dell' iconostasi (fig. 360), erto il collo, nobilmente altero, chiude la destra che teneva il lungo scettro imperiale (poi venuto meno), apre le gambe per puntar bene il corpo pronto al cozzo delle armi, e stringe contro al petto il rotulo, il patto di Dio, che il giovine soldato, araldo del cielo, reca al mondo.

L'altro angiolo a destra (fig. 361), che gli fa riscontro, suona la tromba guardando estasiato in alto, e mette l'un piede più sollevato del secondo, quasi che voglia innalzarsi col suono verso l'Eterno, diffondere per più ampio spazio la voce dello strumento ch' ei tiene delicatamente tra le mani, come in atto di offrirlo al cielo; o forse punta i piedi, come per trarre impeto a spandere ai quattro venti, nell'universo, il suono che desta gli uomini dal sonno eterno.

Un terzo angiolo (fig. 362), sul pilastro con cui finisce l'ala della navata destra, ha i capelli che formano un primo giro di riccioli, i quali sembrano una corona contesta di rose sulla fronte fiorente di giovinezza; ha le guance rubiconde e gli occhi lucenti; tiene chiusa la destra, che doveva brandire lo scettro gigliato, e protende un rotulo con la sinistra.

Il quarto angiolo (fig. 363) con eretta la testa, apre le labbra come per dare ordini: è il più maschio, il più risoluto, il più forte. Tiene pure chiuso il pugno destro, che un tempo serrava l'asta o lo scettro, ed ha nella sinistra un rotulo spiegato. Così i quattro angioli esprimono la regalità il primo, il secondo l'estasi, il terzo la giovinezza gaudiosa, il quarto la forza. Essi servirono di modello agli scultori della basilica di San Marco: di uno si vede la copia tra le colonnine binate della porta d'entrata, dalla parte a destra; ma nello scolpire il suo angiolo col pugno chiuso il copiatore non lasciò lo spazio per l'asta gigliata, non lasciò il vuoto cilindrico, che è nell'originale, per lo scettro. Un'altra volta si guardò a quegli angioli, quando si scolpì quello del pulpito

Fig. 361 — Venezia, Basilica di San Marco
Angiolo d'uno dei piloni mediani

nella stessa basilica di San Marco (fig. 364), ma non gli si dette nè corpo, nè vita, e solo si agganciò la sua testa ai panni.

I modelli eran troppo belli; e doveva passare gran tempo prima che le arti occidentali potessero contrapporvi simulacri di tanta perfezione. Dovevano passare i secoli prima che quel profondo senso d'arte e di civiltà che emana dalle angeliche figure nell'antico Palladio religioso e politico di Venezia fosse compreso da noi moderni, che possiamo guardare soltanto ora, con la scorta della critica e con la maggiore imparzialità, le manifestazioni dello spirito umano nell'arte, le idealità di ogni tempo, le quali nelle forme artistiche presero figura e rilievo.

Ricordiamo che nel febbraio del 1438, quando l'imperatore Giovanni Paleologo sbarcò a Venezia col fratello Demetrio despota della Morea, e visitò San Marco insieme col greco patriarca Giuseppe, questi riconobbe nella pala d'oro le immagini del sacro *Templon* di Costantinopoli, ossia della chiesa dell'Onnipotente, situata presso la basilica degli apostoli, tanto arricchita da Giovanni Comneno (a. 1118-1143) e dalla piissima sua consorte Irene. « Quivi », leggesi nella greca istoria del concilio di Firenze, « abbiamo veduto le divine immagini del così detto *Templon* lucenti del chiarore dell'oro... e queste, al tempo della conquista, allorchè Costantinopoli venne in potere dei Latini, furono di là trasportate per legge di bottino... orgoglio e gioia ai possessori, ma a chi fur tolte, a noi in particolare, là testimoni, argomento di tristezza ».

Forse da quella chiesa monasteriale dell'Onnipotente, ampia tanto che nel 1145 ospitava 700 monaci, da quella chiesa che servì poi di palazzo ai Latini conquistatori, vennero tratti i quattro angioli dei pilastri centrali della basilica di San Marco, parte d'una grande solennissima composizione, dove l'Eterno Giudice doveva apparire sopra la porta del nartice all'interno d'un tempio, assistito dagli apostoli: sotto la mandorla del Cristo, nel mezzo del nartice, si mostravano i tre angioli coi cartelli, così come quei tre che si vedono

nel grande affresco sulla porta di Sant'Angelo in Formis; e più in basso si vedeva l'angiolo convocante con la tromba i morti al giudizio universale, nello stesso modo che è dipinto nell'affresco alla entrata della chiesa di Santo Stefano, a Soleto.

I quattro angioli non sono d'una stessa mano: due di essi, quello con la tromba e l'altro col manto ricadente sulla spalla destra, sono più aggraziati, più giovanili e meno rigidi. Ma tutti hanno una semplicità veramente classica di vestimenta, senza carico d'oro e di gemme, senza i ricami magnifici, come nelle più tarde rappresentazioni bizantine degli angeli. Vi è tutta l'augusta grandezza della scultura che aveva attinto alle fonti greche.

Fig. 362 — Venezia, Basilica di San Marco
Angiolo d'uno dei piloni mediani

Quelle non furono le sole sculture che i Veneziani tolsero a Costantinopoli per adornarne San Marco. Nella facciata della basilica si vede un grande bassorilievo,

che rappresenta Ercole col cignale di Erimantho sulle spalle, mentre Eurystheo, re di Tirinto o di Micene, che gl'impose di compiere le dodici fatiche, spaventato dalla forza dell'eroe, gli si raccomanda dalla botte di bronzo dove erasi rifugiato (fig. 365). È questa un'imitazione greca di un'opera dei bassi tempi, che riproduceva un motivo, quale si vede nei vasi arcaici;[1] ma nella imitazione venne meno la struttura ossea, così che il vindice eroe ha il corpo come di pelle impagliata. Uno dei marmi dei bassi tempi, che servì probabilmente a modello, può vedersi nel Museo di Ravenna: esso rappresenta Ercole che uccide la cerva di Cerynea, sacra ad Artemide (fig. 366). Un altro,

Fig. 363 — Venezia, Basilica di San Marco
Angiolo d'uno dei piloni mediani

[1] Cfr. GERHARD, *Auserl. Vasenb.*, II, 97, 1.

nella collezione Sangiorgi a Roma, figura un satiro che versa acqua in un vaso (fig. 367), e ha nel fondo rami di pini, come nel foglio del dittico nuziale nel Museo di Cluny,[1] della fine del IV secolo o dell' inizio del V, al qual tempo incirca appartengono i modelli della imitazione bizantina che adorna San Marco.

Per mettere a riscontro della lastra marmorea dell' Ercole col cignale di Erimantho altra lastra ritraente l'eroe, fu fatto eseguire da un maestro educato all' arte bizantina, che molto operò in San Marco (e subito si distingue per le sue figure spinose), il bassorilievo d'Ercole in atto di portar la cerva di Cerynea,

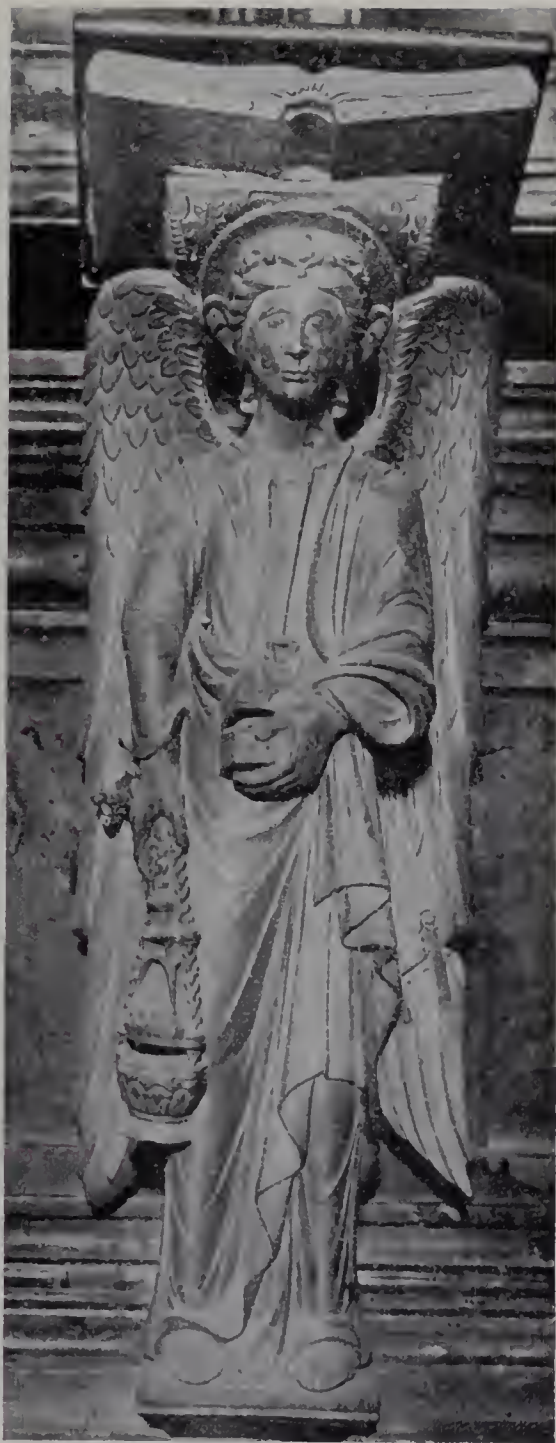



Fig. 364 — Venezia, Basilica di San Marco
Angiolo del pulpito

[1] A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, I, 387.

Fig. 365 — Venezia, Basilica di San Marco
Bassorilievo della facciata

mentre calpesta l'idra di Lerna (fig. 368). Evidentemente ignaro delle antiche rappresentazioni delle fatiche del semidio,

Fig. 366 — Ravenna, Museo Nazionale. Bassorilievo de' bassi tempi

lo scultore gli mise sulle spalle la cerva, così come il maestro bizantino gli aveva messo il cignale, senza pensare all'iconografia, chè l'eroe è sempre figurato in atto di abbrancar le corna ramose e di svellerle dalla testa della cerva. Inoltre,

Fig. 367 — Roma, Collezione Sangiorgi
Bassorilievo de' bassi tempi

senza ragione, sotto a' piedi dell'eroe mise l'idra di Lerna, e a questa non diede le molte teste, ma la figurò come uno dei mostri infernali che San Giorgio trafigge. Ercole non

Fig. 368 — Venezia, Basilica di San Marco. Bassorilievo nella facciata

le recide le teste, non ne abbrucia le parti mozze dalle quali altre teste rinascevano, non ischiaccia sotto un masso quella

sola delle teste che era immortale, ma passa sul suo corpo, come in antico il Cristo sul drago, simbolo del male e dell'eresia. L'ispido scultore veneziano, poco sapendo di mitologia, scolpiva un bassorilievo per mere ragioni di simmetria, a riscontro dell' Ercole col cignale devastatore d'Arcadia.

Fig. 369 — Venezia, Basilica di San Marco. Bassorilievo nel fianco a sinistra

Così il mitico eroe riparatore de' mali trovò nella basilica di San Marco la sua apoteosi, come poi in tante chiese romaniche d'Italia, nelle rappresentazioni sulle piazze e in mezzo al popolo.

Un altro bassorilievo bizantino, ma puerilmente eseguito, è quello che rappresenta l'ascensione di Alessandro (fig. 369). La leggenda narra che il re macedone, non sapendo più qual regione conquistare, volle impadronirsi del cielo e del mare. Per compiere il viaggio aereo, si fece condurre due enormi grifi, che tenne per tre giorni digiuni; quindi, messo loro il giogo sul collo, sedette su un carro e stese sulla testa dei grifi stessi la sua lunga lancia, alla cui punta era attaccato il fegato di un animale; i grifi, affamati, bramosi di afferrare la preda, trasportarono Alessandro a traverso lo spazio. Ma il batter forte delle loro ali intirizziva

l'eroe, che per sua ventura fu salvo da un genio che volò a lui e gli disse: « Alessandro, tu che non sai le cose della terra, cerchi di sapere quelle del cielo: non elevarti più oltre, se non vuoi esser pasto degli uccelli ». L'eroe allora,

Fig. 370 — Venezia, Basilica di San Marco. Bassorilievo nella facciata

abbassata la lancia, che teneva volta in alto, ridiscese in terra. Tale è la leggenda rappresentata sul piatto bassorilievo trasportato da Bisanzio a Venezia, nel quale il re è figurato sulla

biga, con un berretto a mo' di tiara orientale e con stole incrociate sul petto, tutte a bucherelli.

La rappresentazione deriva dalle leggende dell' Iran, poi dai libri dell'Avesta, dal racconto indiano delle gesta del mitico re Kṛśāśva, che trovano un'eco nella letteratura musulmana, nella cronaca persiana di Tabari, nel Libro dei Re di Firdussi. Leggesi in questo che Caûs, re persiano, attaccò al suo trono quattro aquile, forti come leoni; quindi su due lance disposte verticalmente sopra le loro teste conficcò dei quarti di montone, e posta davanti a sè una coppa di vino, si mise in viaggio. Gli uccelli, spinti dalla fame, lo trasportarono rapidamente; ma d'un tratto le forze loro vennero meno, e il re col suo trono precipitò dall'alto delle nuvole. La leggenda iranica foggiò quella dell'ascensione di Alessandro al cielo, e l'arte bizantina rappresentò l'eroe innalzarsi, per mirare la profondità del mare e l'altezza del cielo, in un carro tirato da due grifoni, animali greci che sostituirono i giganteschi uccelli delle leggende primitive. Oltre che nel bassorilievo della basilica di San Marco, la rappresentazione adorna una cassetta d'avorio, i manoscritti medioevali della Biblioteca Nazionale di Parigi (esempio, il ms. n. 7190, e l'altro scritto nel 1237 in Italia, n. 8501), i rilievi della cattedrale di San Demetrio a Wladimir;[1] e si vedeva pure in una dalmatica della cattedrale d'Anagni.[2] Anche questa rappresentazione fece parte del materiale figurato degli scultori romanici; e la ritroviamo, ad esempio, sulla facciata della cattedrale di Borgo San Donnino.

Altri marmi della basilica di San Marco mostrano ancora la loro provenienza da Bisanzio, tra gli altri, i Santi Demetrio (fig. 370) e Giorgio (fig. 371) nel mezzo della facciata: questo con la scritta SCS GEORGIVS, che forse sostituì la iscri-

---

[1] DURAND, *Légende d'Alexandre le Grand;* PAVLOVSKIJ, *Décoration des plafonds de la Chapelle Palatine*, in *Byzantinische Zeitschrift*, 2, 1893; DIDRON, *Légende d'Alexandre le Grand*, in *Annales archéol.*, t. XXV; KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst.*, II, 1, 1897, pag. 403.

[2] BARBIER DE MONTAULT, *Annales archéol.*, XVIII.

zione greca; quello con il nome SCS DIMITRIVS, inciso su due tasselli messi nella lastra marmorea. Entrambi stanno

Fig. 371 — Venezia, Basilica di San Marco. Bassorilievo nella facciata

nell'atteggiamento di trarre la spada dal fodero, e seggono sopra un sedile a X tenendo i piedi su una predella.

Il San Giorgio che si vede a sinistra della facciata è di una finezza veramente bizantina in ogni cosa, nella borchia

d'oro che chiude la clamide a mezzo il petto, nelle pieghe delle vesti ampie e sottili come di seta flessuosa, nel sedile coi piedi a dadi e a fuseruole tornite congiunti da una rosetta; nell'atteggiamento di sfoderare la spada, nel ripiegarsi del braccio destro, nell'assidersi solenne come su d'un trono, ha una grandezza nuova, così da rammentare il San Giorgio descritto da Manuele Files:[1]

εἰς τὸν μέγαν Γεώργιον ὡπλισμένον καθήμενον πρὸ τῆς πόλεως, καὶ τὴν σπάθην ἡμίγυμνον ἕλκοντα. (Al grande Giorgio armato sedente innanzi alla città, traente per metà la spada dal fodero).

> *Τῆς μαρτυρικῆς συμπλοκῆς πεπαυμένης,*
> *εν ᾗ τὸν ἐχθρὸν τῶν ψυχῶν κατειργάσω,*
> *ἐπὶ σχολῆς ἔμφροντις εὑρέθης πάλιν.*
> *Ὡς γὰρ φύλαξ ἄγρυπνος ὡπλίσθης, μάκαρ,*
> *καὶ νῦν ἐπ' αὐτῆς τῆς καθέδρας φαιδρύνῃ,*
> *καὶ παραγυμνοῖς τὴν στομωθεῖσαν σπάθην*
> *θαρσῶν κατ' ἐχθρῶν ἐξ ἀπόπτου δυσμάχων.*

(Cessata la prova della mischia, in cui tu ricacciasti il nemico delle anime, di nuovo ti si ritrova pensoso in riposo. Difatti vigile custode stai armato, o santo, e ora splendi sul tuo stesso seggio, e snodi il tuo affilato brando, fidente, sicuro di te contro i nemici fieri da lontano).

L'iscrizione, che dovette essere apposta nel secolo XIV, è di caratteri simili a quelli delle altre scritte di molte immagini scolpite, le quali rivestono l'esterno della facciata; così da far credere che, in uno stesso tempo, per ben designare il nome delle figure e il soggetto delle rappresentazioni, si incidessero qua e là le indicazioni volute sui marmi rivestenti le pareti. Altra volta si riempirono di stucco le iscrizioni più antiche, specialmente le greche, e si misero tasselli di marmo con le denominazioni latine. Questo si fece evidentemente

---

[1] Ed. Miller, I, 119, CCXXVI.

Fig. 372 — Venezia, Basilica di San Marco
Bassorilievo nel fianco a sinistra

nel San Giorgio, che si presenta in piedi con lo scudo e la spada, nel lato sinistro della basilica, e che ha tante somiglianze di stile con l'altra statua qui descritta. Così pure nel

Fig. 373 — Venezia, Basilica di San Marco
Bassorilievo nella cappella prossima al Battistero di San Marco

San Demetrio della facciata, senza che però si scorgano le lettere della più antica iscrizione.

Il San Demetrio, di forme più rotonde del San Giorgio, a cui fa riscontro, sembra eseguito sul modello di questo da uno scultore indigeno, più nutrito dello studio dell'antico, più forte, caratteristico e pieno. Non ci è in esso l'infinita cura dello scultore del San Giorgio; le sottoveste divengono scarse,

Fig. 374 - Venezia, la Piazzetta. Particolare del leone in bronzo

il sedile divien di corde, il braccio destro curvato è meno sciolto, le mani e i piedi s'impiccoliscono; ma in ogni modo il santo è più guerresco. Tra le due figure vi è l'arcangelo Gabriele, scolpito nel modo stesso del San Demetrio; e nella seconda cappella, laterale al presbiterio, a sinistra, si vedono due santi, sotto un arco binato, con la testa similmente tonda. Ciò fa pensare che il San Demetrio, l'arcangelo e forse i due santi sieno stati eseguiti a Venezia da un artista indigeno educato alla maniera bizantina; e che, all'ombra del San Marco,

Fig. 375 — Parigi, Museo del Louvre. Leone del palazzo di Sargon a Khorsabad

sorgessero scultori che determinarono un precoce rinascimento delle arti plastiche.

Oltre lo scultore tondeggiante, abbiamo già indicato quello tutto spinoso, dalle figure scorticate e con barba caprina, che non eseguì soltanto l'Ercole con la cerva, ma anche le figure di evangelisti, sull'arco dell'ultima porta nella facciata di San Marco, a sinistra.

Altri maestri che s'ispirano agli avorî bizantini si possono riconoscere, ad esempio, nel trittico marmoreo presso la porta d'entrata nella chiesa, a destra, dov'è rappresentato

Fig. 376 — Milano, Sant'Ambrogio. Ciborio

il Redentore tra la Vergine e San Giovanni: figure di forme scheletrite, meschine, che ricordano quelle della Madonna orante nel prospetto della basilica, e anche l'altra dell'angiolo del pulpito.

Fig. 377 — Milano, Sant'Ambrogio. Particolare del ciborio

Fig. 378 — Milano, Sant'Ambrogio. Particolare del ciborio

Pieno di vita è invece lo scultore che eseguì le tre lastre dal lato sinistro della facciata: una con San Matteo tra due angioli, la seconda col Cristo e due santi la terza con San Luca tra i Santi Claudio e Cristorio. I due angioli formosi, di qua e di là del San Matteo, si retraggono movendosi come a danza; i Santi Luca, Claudio e Cristorio tengono una mano sollevata e guardano severi, come se volessero affascinare la folla. Ma un maestro veramente nobile e grande è l'autore del San Giovanni Evangelista (fig. 372) che volge gli occhi in alto, tenendo in sospeso sul rotulo la mobil mano pronta a tracciare concetti divini, che dietro a lui una donna sublime, la Ispirazione, suggerisce. Questo bassorilievo sta presso gli altri rettangoli del Redentore, di San Matteo e di San Luca, nella parete esterna del lato sinistro, presso la porta, che nel sommo dell'arco ha un altro San Giovanni Evangelista tutto stentato, duro e rigido, con la barba lineata, con le vesti come un sacco rigonfio. Nella prima serie manca il San Marco, che si vede discosto dagli altri evangelisti, però sullo stesso fianco della chiesa. Ciò fa pensare che le figure degli evangelisti, prima collocate ordinatamente di qua e di là del Redentore, fossero poi separate e messe come decorazione sui muri della basilica: il Redentore non ha la larghezza delle forme dei quattro evangelisti, tutti seduti come sopra una porta arcuata, che tale è la forma degli scanni retti da pilastri, uniti da un arco sopraelevato, adorni di file d'archetti o di quadrifore con colonnine: il loro drappeggiamento ampio, benchè serrato alle forme, cade a fasci di pieghe dalle cosce in giù. Questi solenni bassorilievi, quello del San Giovanni specialmente, ci segnano l'apice a cui giunse la scultura veneziana nutrita dello studio dell'arte bizantina. Mentre lo scultore dell'architrave della porta a sinistra e delle colonne posteriori del ciborio di San Marco imitava sarcofagi romani dei bassi tempi; mentre la scultura romanica veronese s'inoltrava a Venezia e lasciava tracce nel presepe della cappella

Fig. 379 — Milano, Sant'Ambrogio. Ciborio (faccia del timpano anteriore)

Zen in San Marco; mentre infine Donato Veneto nei profeti della cappella stessa, nel gruppo del sogno di San Marco, nel frammento dell'adorazione de' Magi alla chiesa della Salute, vi recava l'arte dei Pisani, un'altra corrente d'arte, come partita da un copioso fiume, arricchiva Venezia delle maggiori forme plastiche medioevali.[1]

Anche più tardi, negli angioli gentilissimi dell'arco della porta al lato sinistro della basilica; nel San Cristoforo, che vedesi dalla stessa parte, di grandezza superiore al naturale, trapassante il fiume mentre i pesci vengono a fior d'acqua; nelle tante Madonne oranti, simili a quella che si vede in Santa Maria in Porto a Ravenna; negli angioli del battistero copiati da quelli mirabili de' piloni centrali della basilica; nello svelto San Giorgio che uccide il drago (fig. 373), figurato dietro l'altare della cappella prossima al battistero, troviamo forme che derivano dalla grande scuola bizantina.

A Venezia, come nelle altre città italiane in rapporto con l'Oriente, arrivò pure un monumento orientale. Pisa si gloriava del grifone in bronzo (alto 1.77, lungo 1.16), fatto eseguire in Egitto dal califfo El-Hakem-Biambillah, riunente in ibrida forma l'aquila e il leone, idoli del sole, e recante iscrizioni cufiche con augurî di felicità, di beatitudine al califfo;[2] e Venezia, sulla colonna di granito egiziano bigio eretta dal doge Sebastiano Ziani nel 1176, innalzò un leone, forse persiano, dell'èra de' Sassanidi (fig. 374). La coda, le ali, parte delle zampe e un ciuffo sulla testa furono restaurati; il libro di San Marco, sotto le granfie, fu fatto di piombo.[3] Quel leone, già stimato medioevale, anzi opera veneziana, non ha relazione

---

[1] Anche nella facciata dei Santi Giovanni e Paolo è un bassorilievo antico greco rappresentante Daniele in atto di pregare fra i leoni; un angiolo depone nella fossa Abacuc, e il Re si affaccia dal muro facendo un gesto di stupore. Un altro bassorilievo è stato pubblicato dallo Schlumberger (cfr. nelle *Mélanges*) e indicato del secolo X, per una certa tendenza dell'autore a invecchiare i monumenti bizantini. Trattasi d'un bassorilievo sul muro d'una vecchia casa del piccolo campo Angaran in Venezia; rappresenta un *basileus* col labaro e il globo crocigero. Ci sembra invece del secolo XII avanzato.

[2] PRISSE D'AVENNES, op. cit.

[3] TIMARCHI [BONI], *Il leone di San Marco*, nell'*Archivio storico dell'Arte*, volume V, pag. 301 e seg.

Fig. 380 — Milano, Sant'Ambrogio. Ciborio (faccia del timpano a destra)

di sorta coi tanti altri messi a guardia dei protiri delle cattedrali italiane: i due lunghi baffi striati, le sopracciglia muscolose e rotonde, la chioma uncinata e a linee serpeggianti come di fiamme, i ciuffi disposti regolarmente alle zampe e sui genitali, i frammenti delle ali antiche concave, arrotondate, e che dovevano essere stilizzate ben altrimenti di quelle convesse e frastagliate che oggi si attaccano sull'animale, bastano a dimostrarci la sua origine dall'Oriente, e, con tutta probabilità, dalla Persia.

Il leone, già *fulgente d'oro,*[1] posava in antico sopra una colonna o un monolito, così come ora sta quello a Tirhut su una colonna d'Asoka,[2] e forse, soltanto dopo la presa di Costantinopoli, fu posto sull'altra di Venezia eretta fin dal 1176 dal doge Ziani. Il leone dell'Iran, che forse ornava una delle piazze di Costantinopoli, dove, come potrebbe supporsi, era stato portato dai Bizantini in seguito alle loro vittorie in Oriente, passò a simboleggiare sulla piazzetta di Venezia l'evangelista San Marco, e, con gli unghioni sul libro degli Evangeli aggiunto in piombo, sembrò ruggir minacce verso l'Oriente. Fu creduto romanico, assiro, indiano, etrusco,[3] ma la stilizzazione della chioma a fiamme, e i tendini come cordoni, e il tipo stesso della fierissima belva ci ricordano forme d'arte persiana de' tempi de' Sassanidi. Ad ogni modo è evidente la sua origine orientale, e da luogo più in là dell'Assiria, che ci dette un tipo differente de' leoni per le porte delle chiese romaniche (esempio quello del Museo del Louvre, proveniente dal palazzo di Sargon a Khorsabad, fig. 375). Che del resto ai primi del secolo XIII in Venezia si sapesse fondere una figura colossale come il leone di San Marco, ci sembra assai dubbio; e le porte di quel tempo all'incirca, citate a prova dell'abilità de' nostri artefici nella fusione, sono a piccoli quadri messi insieme da orafi industri. Certo non

---

[1] CONTARINI, *Argo vulgar*, Venezia, 1552, IV.
[2] TIMARCHI, op. cit.
[3] TIMARCHI, op. cit.

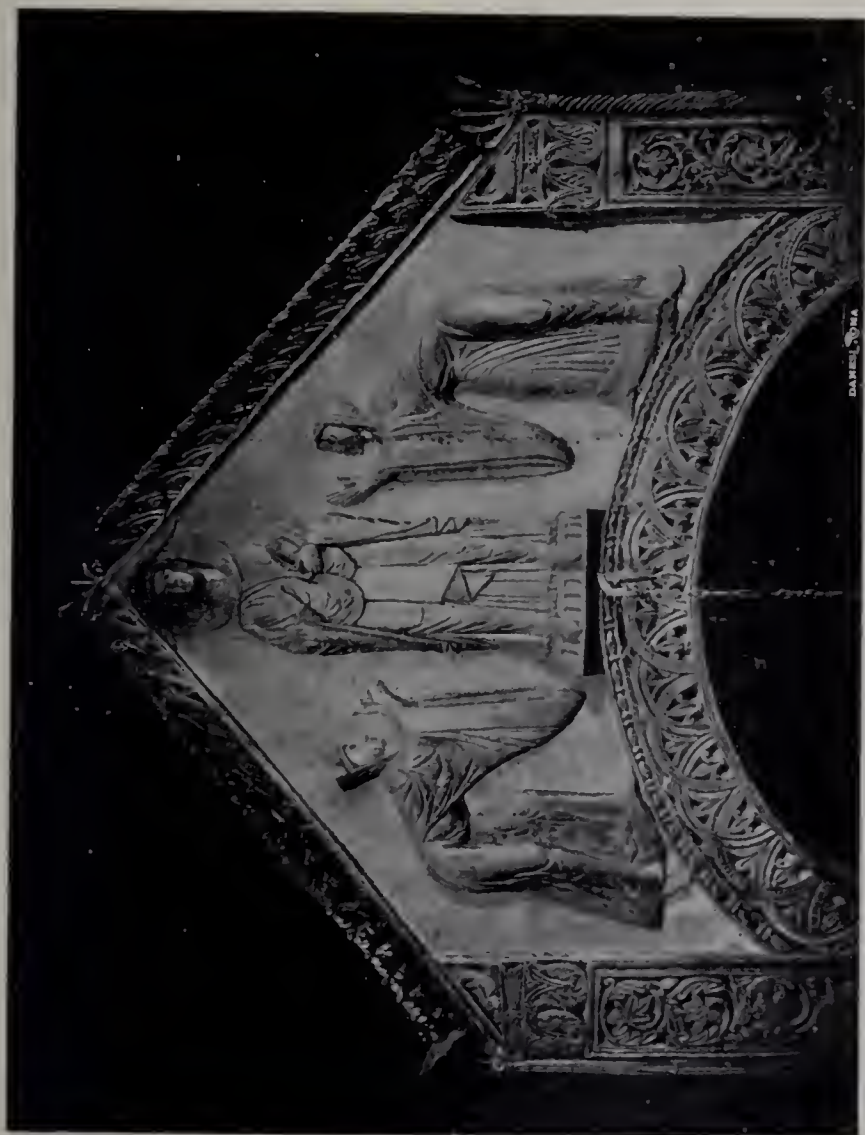



Fig. 381 — Milano, Sant'Ambrogio. Ciborio (faccia del timpano a sinistra)

si erano dimenticate le cognizioni per la fusione a cera perduta, e il monaco Teofilo,[1] insegnando a fabbricare un ostensorio in bronzo, ci assicura che non se ne ignoravano i metodi. Tuttavia, dalle connesse tavolette in bronzo delle porte delle chiese, o dal ricordo de' lavori d'oreficeria eseguiti da artefici veneziani verso il 1296 per Carlo II d'Angiò, non si può giudicare che si sapesse fondere ai primi del Dugento opera di grandi dimensioni com'è il leone di San Marco, o almeno non se ne ha esempio di sorta.

Dal grande museo della scultura bizantina, che è la basilica di San Marco in Venezia, passiamo a Milano per osservare l'opera d'un maestro educato dai Bizantini, che creò un'opera di scultura insigne, senza riscontro con l'arte romanico-lombarda contemporanea: intendo il ciborio di Sant'Ambrogio (fig. 376), rifatto alla fine del XII secolo, dopo che la cupola cadendo dovette mettere in pezzi il ciborio più antico. Di questo non esistono se non che i capitelli, indicati dal Cattaneo come della prima metà del secolo IX, a cestelle di vimini, da cui escono foglie e volute intramezzate da rosette.

La volta del ciborio è a crociera con nervature, secondo la forma invalsa nelle chiese romaniche dopo il Mille; e le quattro arcate sono sormontate da timpani a cuspide, chiusi negli angoli da fasce ornate e colonnine tortili cadenti su aquile con le ali ripiegate, con pesci tra gli artigli (fig. 377 e 378); intorno alle arcate s'intrecciano archetti gemmati, con gigli negli spazi vuoti; nelle candeliere che fiancheggiano il ciborio la vite s'aggira partendosi da un cespo o da un vaso ansato; la colonnina torsa agli spigoli sostiene in cima una foglia aperta a mo' di ventaglio; e i timpani sono coronati da foglie che si rincorrono.

Nella faccia del timpano anteriore vedesi col nimbo crocigero gemmato il Redentore in trono, che dà la legge a Paolo e le chiavi a Pietro, entrambi con le mani velate dal

[1] *Diversarum artium schedula*, III, LX.

Fig. 382 — Milano, Sant'Ambrogio. Ciborio (faccia del timpano posteriore)

pallio (fig. 379). Nella faccia a destra, Sant'Ambrogio ritto su predella inclinata, con la mano divina sul capo, in atto di benedire i due principi che piegano le ginocchia e gli tendono supplichevoli le mani (fig. 380); nella faccia a sinistra, la Vergine con sul capo la colomba dello Spirito Santo,

Fig. 383 — Ruvo, Cattedrale. Cornice del fianco a destra

sta pure in piedi sulla ornata predella, tra due principesse, una incoronata e una no, che sollevano le mani verso di lei (fig. 381). Nella faccia posteriore, Sant'Ambrogio, nimbato e protetto da un angiolo che apre le braccia dietro al suo capo, mentre i Santi Gervasio e Protasio gli presentano due monaci benedettini, uno de' quali tiene il modello del ciborio nelle mani (fig. 382).

Ora, in tutta questa decorazione in istucco appare evidente lo studio dell'arte bizantina, nelle predelle traforate, nelle pieghe parallele dei manti e delle tuniche, nei contorni delle vesti a piccole linee spezzate, anche nella rigidità delle figure ritte nell'asse de' timpani. E quantunque nella testa

grossa del Cristo e nello sforzo di rendere le fattezze dei personaggi s'intravedano i caratteri romanici sotto le forme regolari e compassate, la maniera bizantina si disegna in generale in quei bassorilievi, e nella composizione ricca di

Fig. 384 — Bari, San Nicola, Ciborio

tanti segni per l'indicazione della santità, e anche ne' costumi, benchè semplificati.

Il ciborio ha la stessa forma e simile decorazione di quello di San Pietro in Civate, che mostra ne' timpani il Crocifisso

tra Maria e Giovanni, le Marie al sepolcro, il Redentore in una mandorla sorretto da angioli, Gesù che dà le chiavi a Pietro e il codice della legge a Paolo. Nella cripta della chiesa stessa si vedono altri bassorilievi rappresentanti la Purificazione, la morte della Vergine, la Crocifissione, tra ricchissimi ornati; e benchè tutto sia di forme più trascurate che non gli stucchi del ciborio di Sant'Ambrogio, pure la somiglianza è evidente. Come le pitture di San Pietro in Civate, come il musaico dell'abside maggiore di Sant'Ambrogio, le sculture devono essere di maestri benedettini, che portarono in Lombardia quell'arte bizantina che a Montecassino, dove pure l'abate Desiderio la invitò ed accolse, non lascia quasi più tracce. La permanenza di maestri gessoplasti, o stuccatori, a San Pietro in Civate si rende anche manifesta da certe ornate cassettine in gesso, a coperchio scorrevole, trovatesi in un vano sulla porta laterale verso il settentrione della chiesa, ora serbate nella casa del vicario di essa in Civate.

Quell'arte bizantineggiante la rivedremo lasciar tracce nella scultura campana, in quella scuola che si determina con le lastre marmoree figurate in Santa Restituta a Napoli, e si diffonde a Caserta vecchia, a Sessa Aurunca, a Ravello, a Salerno e a Monreale; ma ben più attecchisce sul versante adriatico, nel tempo stesso in cui le forme dei vasi italo-greci dissotterrati nelle Puglie si rispecchiavano nei medaglioni all'incrocio dei costoloni delle volte di Castel del Monte, dove è una maravigliosa maschera coperta di foglie di vite, con i corimbi cadenti sulle orecchie faunine, studiata su un argento antico; sotto gli archetti all'esterno della nave mediana del duomo di Ruvo, dove sorride Afrodite (fig. 383); nei capitelli del ciborio di San Nicola di Bari (fig. 384), dove l'alata Niche somiglia alle anse dei vasi di terra.

La scultura bizantineggiante, ma con minori elementi indigeni e più stretta da convenzioni, si dimostra nello stipite a sinistra della porta del duomo di Trani, in quelle figure lunghe, con vesti a cordoni e capelli a trecce annodate

Fig. 385 — Barletta, Sant'Andrea. Porta scolpita da Simone da Ragusa

che rappresentano il sacrificio d'Abramo, la lotta d'Abramo con l'angiolo e il sogno di Giacobbe. Lo stipite a destra sembra d'un maestro meno eletto del primo di cui è imitatore, più slargato e più grosso, nella rappresentazione

Fig. 386 — Venezia, Basilica di San Marco. Capitelli dell'interno

di profeti, d'una sirena che abbranca un uomo rustico, dell'Inverno che si scalda, d'un leone avvinto da draghi.

A Barletta pure, nella lunetta sulla porta di Sant'Andrea, è figurato Cristo tra la Vergine, San Giovanni e due angioli col turibolo (fig. 385), ne' quali l'arte romanica semplicemente si traveste alla bizantina; i tipi, l'espressione delle figure sono ben lontani dalle forme greche, ma il piegar delle vesti sfilacciate e le loro strie arieggiano in qualche modo, all'ingrosso, il fare bizantino. Il riiievo reca la scritta: INCOLA

Fig. 387 — Bitonto, Cattedrale. Ambone di Nicolò *sacerdos et protomagister* (1229)

Fig. 388 — Canosa, Mausoleo di Boemondo. Porta di Rogiero di Melfi

TRANENSIS SCVLPSIT . SIMEON . RAGVSEVS . DNE . MISERERE.

A Bari uno scultore veramente degno dei maestri bizantini, da cui deriva, ha ornato la porta d'entrata del duomo di San Savino, e gli stipiti di essa, con piante che si dipartono da un vaso posato sulla groppa d'un elefante e salgono su piatte, formando in punta un ventaglio, segnate sottilmente con la finezza propria dell'ornato nella riquadratura di un miniatore. Tra le spire de' rami dalle foglie arcuate i pavoni beccano corimbi, i combattenti con scudo e spada si incontrano o si calpestano, una scimmia abbranca una rana. Tutta la decorazione è incorniciata da triplice festone d'alloro.[1]

Nella decorazione di quegli stipiti appaiono scolpite delle mezze borchie traforate, che ricordano quegli sferoidi, detti *mig-mara* dagli Arabi, di cui fanno uso per bruciarvi profumi, e chiusovi uno scodellino col fuoco, le rotolano sui tappeti di seta. Questo elemento orientale della decorazione divenne comune a Venezia (esempio due capitelli nell'interno di San Marco, fig. 386), che lo serbò sino al Rinascimento inoltrato; si trova pure qua e là nel pulpito del duomo di Barga e frequentemente nelle sculture della costa adriatica. Nell'ambone della cattedrale di Bitonto si rivedono sotto gli archi, dove *Nicolaus sacerdos et protomagister* nel 1229 puerilmente profuse ornati e rappresentò la regina Saba innanzi a Salomone (fig. 387).

[1] Non sono sempre state indicate con giustezza come bizantine le sculture dell' Italia meridionale. Il Bertaux come tale additò i capitelli del ciborio di San Nicola in Bari (*L'émail de Saint-Nicolas de Bari* ne' *Monuments et mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*), mentre a Ruvo, nella collezione Jatta, ad esempio, si conservano moltissime anse di vasi di terra cotta che servirono evidentemente a modello dello scultore dei capitelli); il Lenormant attribuì all'età di Giustiniano, e trovò conforme ai dittici del Basso Impero, un bassorilievo della Panaghia esistente nella Roccelletta del vescovo di Squillace (*Gazette archéologique*, 1883, pag. 191 e seg.), mentre trattasi di un'opera del secolo XVII, a giudicare dalla corona fantastica di quella Madonna, dalla croce doppia che stranamente le è data in mano, e dalle forme grosse e lisce. Il Salazar poi pubblicò i bassorilievi del pulpito della cattedrale d'Altamura, i quali sono certamente del secolo XVII, come opera del XIII (*Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, I, Napoli, 1877). E il Rivoira (op. cit., pag. 201) pubblicò due archivolti di ciborio, ora nel Museo Imperiale di Costantinopoli, come opera del secolo VI, mentre sono indubbiamente del XII.

Fig. 389 — Troia, Cattedrale. Porta di *Odrisius Berardus*

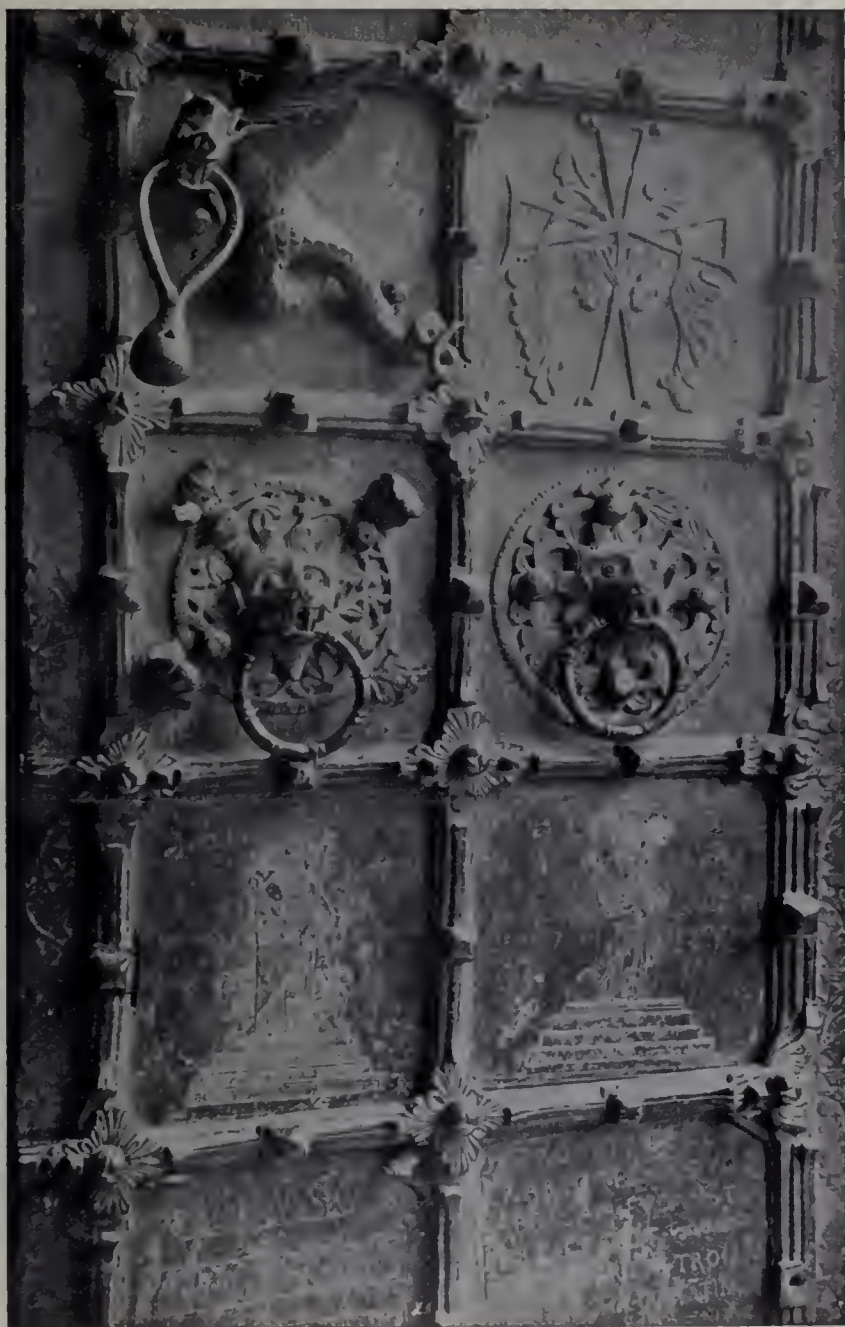



Fig. 390 — Troia, Cattedrale. Particolare della porta di *Odrisius Berardus*

Gli elementi arabi nella decorazione si vedono anche più chiaramente nella porta in bronzo del mausoleo, annesso alla chiesa di San Savino, a Canosa, eretto da Alberada al figlio

Fig. 391 — Ravello, Cattedrale
Particolare della porta in bronzo di Barisano da Trani

Boemondo morto nel 1111, al crociato che piantò sulle mura d'Antiochia il rosso stendardo con i leoni di Normandia. Il mausoleo è di forma orientale nell'ugnatura delle cornici, nella

Fig. 392 — Ravello, Cattedrale. Altro particolare della porta in bronzo di Barisano da Trani

forma cilindrica delle colonne e nella cupola,[1] intorno alla quale sono incisi versi, rilevati da color rosso, che così suonano:

MAGNANIMIS SVRIÆ IACET HOC SVB TEGMINE PRINCEPS
QVO NVLLVS MELIOR NASCETVR IN ORBE DEINCEPS.
GRÆCIA VICTA QVATER, PARS MAXIMA PARTHIA MVNDI
INGENIVM ET VIRES SENSERE DIV BOEMVNDI.
HIC ACIE IN DENA VICIT VIRTVTIS ABENA
AGMINA MILLIENA. QVOD ET VRBS SAPIT ANTHIOCHENA.

La porta pure ricorda la grandezza del defunto con versi che si chiudono con un'esortazione a pregare per lui:

INTRANS CERNE FORES. VIDEAS QVID SCRIBITVR. ORES
VT CELO DETVR BOEMVNDVS IBIQVE LOCETVR.

Essa fu eseguita in bronzo da Rogiero di Melfi, che si firma così:

SANCTI SABINI CANVSII ROGERIVS MELFIE CAMPANARVM[2] FECIT HAS IANVAS E[T] CANDELABRVM.

Fece la porta e, pare, il candelabro che oggi più non si vede: la porta con tondi a stelle e a intrecciature arabe, e a teste di leone circondate da zone che imitano i caratteri delle stesse iscrizioni arabe (fig. 388). In due rettangoli eseguì rappresentazioni all'agemina, secondo il metodo proprio dei Bizantini: in una disegnò con fili d'argento quattro figure d'apostoli inginocchiati che guardano il Cristo ascendente ai cieli, figura che doveva esser di rilievo applicata alla porta,

---

[1] HUILLARD-BRÉHOLLES, *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands*. Paris, 1864.

[2] Huillard-Bréholles legge MELFIE CAMPAN. ROGERIVS, e spiega che Rogiero era di Melfi nella Campania, cioè di Amalfi, non di Melfi eretta capitale nel 1140 del regno di Puglia. Il Bertaux, accettata questa spiegazione, si trattiene a discorrere dei caratteri della porta derivandoli dalle relazioni, che furono invero grandi, tra Amalfi e l'Oriente. Non crediamo però che si debba interpretare la scritta al modo dell'Huillard-Bréholles, del Bertaux e anche dello Schultz (*Denkmäler der Kunst des Mittelalters in unter Italien*, t. I, Dresda, 1860); ma probabilmente la parola CAMPANARVM si aggiunge a ROGERIVS, che sarebbe stato detto delle campane, perchè ne fondeva. In nessun documento Amalfi è detto Melfi di Campania: Leone Ostiense, il *Chronicon* cavense, ecc., chiamano *Malfa* o *Malfia* la città di Amalfi. E a Melfi, che è nella Basilicata, non poteva riferirsi la parola CAMPANARVM.

Fig. 393 — Monreale, Duomo
Particolare della porta in bronzo di Barisano da Trani

e che ora manca. Al di sotto tre altri apostoli si univano ai primi a fare atti di sorpresa, completando la scena, benchè si sia creduto da Huillard-Bréholles che rappresentassero il Cristo e San Tommaso. L'Ascensione del Cristo era invece

Fig. 394 — Capua, Museo
Chiave d'arco del Castello delle Torri di Federigo II

figurata sulla porta, dove erano espressi i voti che Boemondo, il leone della Siria, vivesse nella gloria del cielo.

Rogiero di Melfi, probabilmente il primo fonditore di campane conosciuto sin qui, aveva appreso l'arte dagli Arabi, come si può supporre dalla decorazione della porta, ispirata a quella

dei vasi di bronzo che si diffusero ovunque da Aleppo, Damasco, Mosul;[1] ma ad un tempo tenne di mira i lavori delle porte bizantine ageminate, che nel secolo XI e nel

Fig. 395 — Capua, Museo. Mensola del Castello delle Torri di Federigo II

principio del XII furono trasportate da Costantinopoli per chiudere le chiese di Montecassino, di San Michele sul monte Gargano, di San Paolo fuori le mura di Roma, di Salerno, di San Marco a Venezia. Ne' due compartimenti figurati della sua porta Rogiero di Melfi imitò i modelli bizantini, esagerandoli nel dare alle figure lunghi corpi e piccole teste; ma,

[1] Henry Lavoix, *Les Azziministes*, nella *Gazette des beaux-arts*, XII, 1862.

come appare nell'Ascensione, associò il rilievo al procedimento dell'agemina o della damaschina.

L'esempio di Rogiero di Melfi fruttò, come si vede nella porta della cattedrale di Troia, eseguita da *Odrisius Beraudus* o *Berardus* di Benevento, nei tondi con teste di leone (figg. 389-390) che tengono le anella, sui riquadri della porta,

Fig. 396 — Capua, Museo
Mensola del Castello delle Torri di Federigo II

e nei draghi volanti. L'applicazione di rilievi sostituì così la incrostazione o l'incasso de' metalli sul piano insegnata dagli orientali, finchè si giunse a trattar soggetti o a svolgere composizioni a bassorilievo, perfezionandosi l'arte del fonditore,

Fig. 397 — Monreale, Chiostro, Particolare della fonte

rivelandosi le tendenze nostrane al chiaroscuro, all'evidenza dell'effetto, alla forte espressione delle forme.

Lo scultore delle porte della cattedrale di Benevento, con potenza tutta nuova, con ricchezza stragrande di motivi

Fig. 398 — Canosa, Cattedrale. Cattedra episcopale

Fig. 399 — Bari, San Savino. Finestrone

artistici, con libertà d'espressione e di esecuzione, segnò primo l'affrancarsi totale dell'arte romanica dalla orientale; ma intanto nelle porte di Trani (a. 1160), di Ravello (a. 1179), di Monreale (poco dopo il 1186) Barisano da Trani s'ispirava all'arte bizantina, e designava anche con scritte greche alcuni accessorî delle sue figure. Orafo, piuttosto che scultore, egli applicava le formelle di bronzo ai fusti di legno delle porte, traendone or l'una, or l'altra dalle sue stampe, mutandone solo l'incorniciatura. A guardar le fasce che si stendono intorno ai compartimenti, si scorge come i pezzi già preparati erano adattati allo spazio e al bisogno, secondo l'uso degli intagliatori delle cassettine civili bizantine; e come l'autore non si curasse troppo che un cerchio fosse tronco, che un meandro fosse interrotto, che la simmetria dei due estremi si mantenesse con rigore (figg. 391-393). Le tre porte di Barisano derivano quindi in gran parte da un modello stesso, che l'orafo si era composto nella sua bottega a pezzi, o anche da più modelli fatti per porte di palazzi signorili e di chiese. Se per l'ampiezza delle porte delle chiese le formelle gettate a fine di ornarne i battenti non bastavano, l'artista ricorreva alle altre formelle stampate per i palazzi signorili; e ciò spiega come se ne trovino alcune rappresentanti arcieri e combattenti, tra altre di soggetto sacro. Quando eseguì la porta rettangolare della cattedrale di Ravello, si trovò a mal partito, servendosi di formelle quadrate che già aveva usate per la porta centinata della cattedrale di Trani, e ne escì con rappezzi. I modelli però erano stati studiati con diligenza nella bottega, sull'esempio di cassettine civili e di altri avorî bizantini. Ma nell'ornato, specialmente nelle formelle che rappresentano animali chimerici che escono alati da un cespo, si osserva che Barisano, come gli altri artisti pugliesi, teneva di mira anche i vasi italo-greci rimessi in luce. Il terreno dava gli antichi frutti e gli artisti li raccoglievano; la civiltà italo-greca s'effondeva nelle opere nuove del versante adriatico, come la romana grandezza

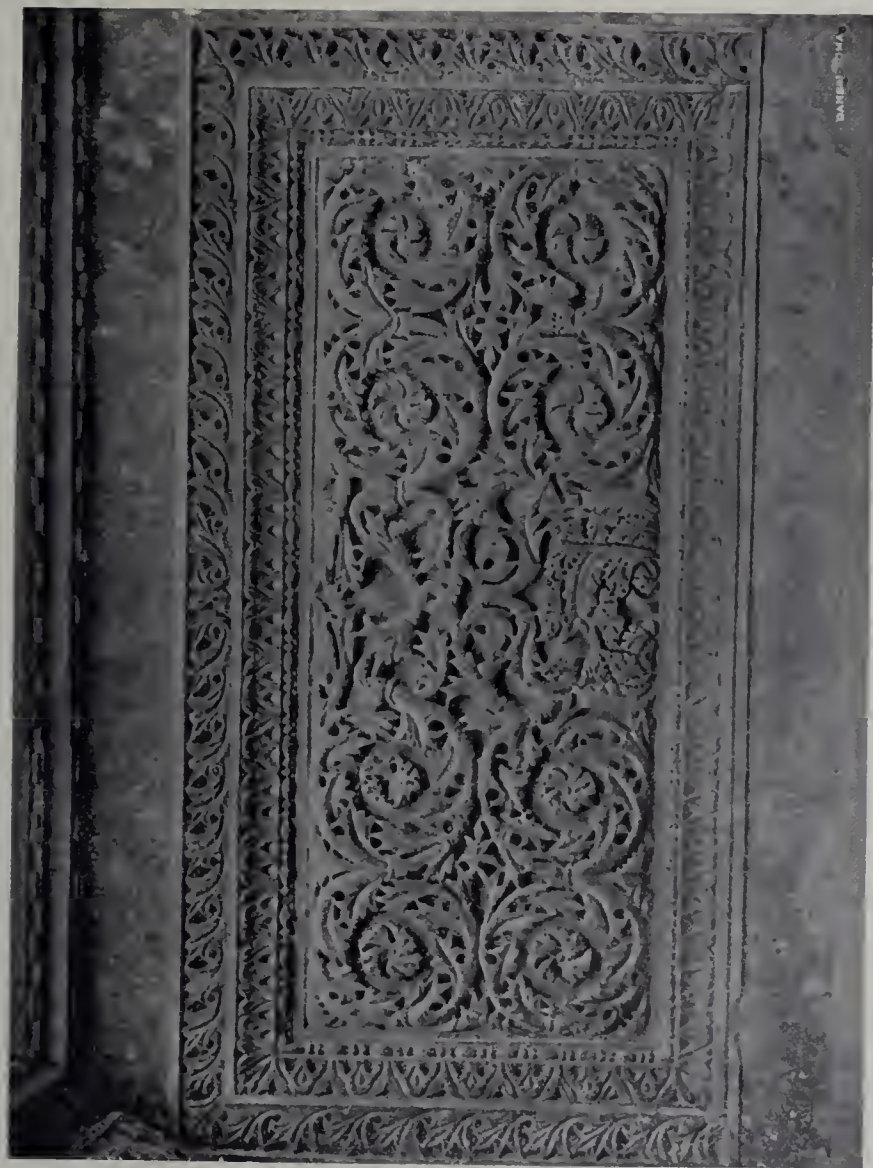



Fig. 400 — Venezia, Basilica di San Marco. Lastra marmorea

nelle opere de' maestri di Capua, sulla torre di Federigo II (figg. 394-396), come la bellezza ellenica nella fonte del chiostro di Monreale con le fanciulle danzanti sui delfini (fig. 397), a

Fig. 401 — Venezia, Basilica di San Marco. Altra lastra marmorea

mo' delle nereidi tra gli intercolonni del monumento sepolcrale di Xanthos nella Licia, e come infine lo spirito etrusco nel naturalismo degli scultori toscani.

Anticipiamo queste conchiusioni, che svolgeremo nel volume seguente, solo per avvertire come agl'influssi orientali contrastassero quelli più diretti che si sprigionavano dai materiali del patrimonio artistico delle regioni d'Italia. Senza ricorrere ad associare, come si fece un tempo, l'ellenismo del Mezzogiorno d'Italia alla colonizzazione achea e dorica dell'antichità, e senza dargli venti secoli di vita indipendente, separata dal mondo bizantino, ben si può pensare che, come Ristoro d'Arezzo mostrava di conoscere i vasi aretini e di apprezzarli, così nelle Puglie, nella Campania, in Sicilia si

aveva conoscenza di antiche vestigia che servirono d'esemplari all'arte rinascente; e infine si può bene ammettere che il nuovo Oriente greco risvegliasse le affinità geniali con l'antico ellenismo lasciate dall'origine.

Altri elementi orientali nelle grandi cattedrali delle Puglie sono gli elefanti e le giraffe che stanno insieme sulle facciate con i leoni, i grifi e le sfingi. Gli elefanti si vedono scolpiti ben prima che Federigo II ne ricevesse uno in dono,

Fig. 402 - Bivona, Chiesa diruta. Porta

Fig. 403 — Girgenti, Chiesa di San Giorgio. Porta

per parte del sultano d'Egitto, dall'arcivescovo di Palermo; e, del resto, non si vedono solo nelle Puglie, ma anche nel settentrione d'Italia, ad esempio in un capitello della chiesa romanica (secolo XII) di Castell'Arquato, e in una delle arcate che si volgono innanzi alla cripta di San Zeno a Verona.

Il segno della forza simboleggiato dal leone, nel quale Filippo di Thaon e Guglielmo il Normanno videro la forza

Fig. 404 — Bivona, Chiesa diruta. Arcata

stessa del Cristo,[1] in Puglia venne sostituito dall'elefante, come nella cattedra episcopale della chiesa di Canosa (fig. 398), eseguita dallo scultore Romualdo per il vescovo Orso (morto nel 1089), con un'iscrizione che può tradursi così: « O vescovo, che dopo noi ti sederai su questo scanno, dalla voce interna abbi dirette le tue azioni e sii realmente illuminato, affinchè rischiarando gli altri tu non resti privo di lume ».

Le giraffe si vedono intorno al rosone della facciata del duomo di San Savino a Bari, così come i cammelli nel primo arco della porta centrale della basilica veneziana. A San Savino di Bari c'è poi un finestrone con elefanti che reggono sulle mensole le colonne con due sfingi sporgenti sui capitelli e portanti l'arco, dal sommo del quale grida un'altra sfinge (fig. 399). Le tre sfingi, opera d'uno scultore potente, che aveva rideste le sfingi greche perchè nelle cattedrali romaniche s'inchinassero innanzi al mistero di Dio, si trovano associate agli elefanti su quel duomo e dimostrano ancora una volta come nelle Puglie s'alternino nell'età nuova gli elementi italo-greci e gli orientali. Così a Foggia si possono vedere all'esterno del duomo una testa ricavata da un vaso greco e due leoni affrontati di qua e di là dell'*hom*, l'albero sacro de' Persiani. Quest'albero si vede di frequente nei bassorilievi ornamentali, e ora si trasforma in un tirso bacchico, ora imita, ad esempio nel candelabro della cattedrale di Sessa Aurunca, il fusto del sambuco.

Le ricche piante d'acanto spinoso, che si dipartono da cespi o da vasi, tornano a ornare le lastre marmoree bizantine (fig. 400); e tra i girari de' rami d'acanto saltano animali e si posano gli uccelli. Ai vasi s'affrontano grifi e pavoni, come nelle antiche decorazioni: l'antico motivo resta nella rinnovata arte bizantina, e permane tra noi. Vedonsi,

---

[1] Hippeau, *Histoire nat. légend. au moyen âge*. E cfr. sul leone le sentenze di Gregorio Magno, di Rabano, di Pietro Campano, dell'anonimo di Chiaravalle, del *Fisiologo* greco e dell'armeno nello *Spicilegium solesmense*, III, 51-56, 338, 374.

ad esempio, i due pavoni fra i tralci, nel pluteo del duomo di Torcello, allungare il collo per bere entro la vaschetta della fonte innalzata su un pilastrino poligonale; e vedonsi,

Fig. 405 — Venezia, Basilica di San Marco. Sepoltura nel vestibolo

finanche in una lastra di tempo tardo, del Trecento, a Venezia, i due grifi che tengono una zampa sui labbri del vaso (fig. 401).

La foglia d'acanto nella decorazione bizantina non serbò la sua semplice forma naturale, ma s'accartocciò a foggia di fiore, si chiuse a mo' di calice, s'arricciò ne' contorni, si provvide di speroni ne' lembi, si arrotolò qua e là nelle orlature e nelle punte. E i trifogli si stilizzarono nello stesso modo dell'acanto, si acantizzarono, come scrive il Riegl. [1]

La decorazione bizantina delle cornici a denti di sega si rivede pure tra noi, ad esempio nelle rovine d'una chiesa

---

[1] RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893, pag. 326 e segg.

di Bivona dell'XI secolo (fig. 402), e nella porta della chiesa di San Giorgio in Girgenti del XII (fig. 403). Invece di ornarsi a denti di sega, talvolta i cunei delle arcate si stesero a mo' di ventaglio, tutti adorni di palme acantizzate (fig. 404).

Le transenne bizantine a trafori si complicarono come si vede nel San Marco a Venezia nelle sepolture del vestibolo (figg. 405 e 406), e talvolta prendono l'aspetto di grate arabe, come nelle finestre di San Gregorio di Bari, dimostrando una volta di più i caratteri della combinazione ornamentale bizantino-araba sin dal X all'XI secolo.

Alle decorazioni bizantine accostiamo ora quelle in legno degli Arabi, delle quali ci restano saggi singolari nella porta

Fig. 406 — Venezia, Basilica di San Marco. Sepoltura nel vestibolo

della Martorana (fig. 407), e in un frammento d'intaglio del Museo di Palermo proveniente dal Palazzo Reale (fig. 408), dove si vedono animali che s'inseguono tra i meandri, così come in un vaso fabbricato a Mosul l'anno 629 dell'egira

e in uno specchio posseduti dal duca di Blacas;[1] in una coppa eseguita per un principe Aschraf,[2] ora nella Biblioteca Nazio-

Fig. 407 — Palermo, Santa Maria dell'Ammiraglio o la Martorana. Porta

nale di Parigi; in due zone del vaso orientale del Museo del Louvre, noto sotto il falso nome di battistero di San Luigi;[3]

---

[1] REINAUD, *Description des monuments musulmans du cabinet de M. le duc de Blacas*, tomo II, Paris, 1820.

[2] A. DE LONGPÉRIER, *Notice sur une coupe arabe conservée au département des antiques à la Bibl. Royale*, nella *Revue archéol.*, I^re partie, 1844.

[3] ID., *Vase oriental du Musée du Louvre connu sous le nom de Baptistère de Saint-Louis*, nella *Revue archéol.*, 1866.

e in uno specchio.[1] Sono rappresentazioni allusive alle cacce degli Orientali, ed anche reminiscenze di forme antropomorfiche durate nell'arte per forza d'inerzia.

* * *

La scultura bizantina in avorio che fornì dal X al XII secolo esemplari a tutta Europa, fu il tramite maggiore della diffusione delle forme artistiche greche orientali nell'Occidente.[2] Si conosce del IX secolo l'avorio del Museo di Berlino, una placca quadra di 10 centimetri, scolpita in ambe le facce, forse, come suppone lo Schlumberger,[3] per qualche chiesa di Costantinopoli all'occasione dell'avvento di Leone VI e della sua incoronazione (a. 886). In una delle facce si vede il coronamento di un *basileos* per mano della Vergine assistita da San Michele arcangelo (fig. 409); nell'altra il Cristo benedicente tra i Santi Pietro e Paolo (fig. 410). Il *basileos* con l'asta,

---

[1] A. DE LONGPÉRIER, *Miroir arabe à figures*, nella *Revue archéol.*, 1847.

[2] Bibliografia sugli avorî bizantini della seconda età d'oro:

DE LINAS, *Ivoires et émaux*, in *Revue de l'art chrétien*, 1885; ID., *Les triptyques byzantins conservés au Musée du Vatican et à la Bibliotheque de la Minerve à Rome*, 1886, in *Id.*, 1886; ED. DOBBERT, *Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur*, in *Repertorium für Kunstwiss.*, 8, 1885; MOLINIER, *Histoire des Arts Industriels*, I, Paris; ID., *Catalogue des ivoires du Musée National du Louvre*, Paris, 1896; ID., *La collection Spitzer, Ivoires;* G. SCHLUMBERGER, *Un triptique byzantin en ivoire*, in *Gazette des beaux-arts*, 1891; ID., *Un ivoire byzantin du IX^e siècle, représentant le couronnement de l'empereur d'Orient Léon VI*, in *Gazette des beaux-arts*, 1892; P. N. PAPAGEORGIU, Ἀρχαία εἰκὼν τοῦ μεγαλομάρτυρος ἁγίου Δημητρίου τοῦ πολιούχου Θεσσαλονίκης ἐπὶ ἐλεφαντοστέου, in *Byzantinische Zeitschrift*, 1, 1892; H. BARBIER DE MONTAULT, *Avorio bizantino della fine dell'XI secolo nel Museo Cristiano del Vaticano*, nell'*Archivio storico dell'Arte*, 6, 1893; G. SCHLUMBERGER, *Un ivoire chrétien inédit*, in *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, deuxième fascicule de 1894, Paris, 1894; ID., *Deux volets d'un triptyque byzantin en ivoire du XI^e siecle*, in *Gazette des beaux-arts*, 3^e pér., 13^e tome, 1894; DARCEL, *La Collection Spitzer, Ivoires*, Paris, 1890; ID., *La Collection Basilewsky, Cat. raisonné*, 2 vol., Paris, 1874; HANS GRAEVEN, *Eine Reliquienkästchen aus Pirano*, in *Jahrbuch der kunsth. Samml. des allerhöch. Kaiserhauses*, Wien, 1899; ID., *Der Wiener-Genesis und byzantinische Elfenbeinwerke*, in *Id.*, vol. XXI, 1900; *Antike Verlagen byzantinische Elfenbeinreliefs*, in *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*, XVII, 1897; ID., *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer nachbildung. Aus Sammlungen in England*, 1898; *Aus Sammlungen in Italien*, 1900; ID., *Adamo ed Eva sui cofanetti d'avorio bizantini*, ne *L'Arte*, II, 1899; ID., *Der Heilige Markus in Rom und in der Pentapolis*, in *Röm. Quartalschrift*, XIII, 1899.

[3] *Mélanges d'archéologie byzantine*, Paris, Leroux, 1895.

Fig. 408 — Palermo, Museo Nazionale. Intagli provenienti dal Palazzo Reale

lo scudo e il globo, come l'arcangelo, è Leone VI, al quale l'iscrizione augura grandezza e prosperità:

ΕΝΤΕΙΝΟΝ Κ'(ΚΑΙ) ΚΑΤΕΥΟΔΟΥ Κ'(ΚΑΙ) ΒΑΣΙΛΕΥΕ ΛΕΩΝ ΑΝΑΞ.

L'arte è ancora rozza, ben lontana dalle raffinatezze del secolo X, ma con la forza che potrebbe trovarsi nei nostri

Fig. 409 — Berlino, Museo. Avorio

rilievi romanici del XII. Quasi un secolo dopo, la trasformazione della scultura bizantina si manifesta nell'avorio della chiesa de' Francescani in Cortona (fig. 411), eseguito, come è detto nell'iscrizione del rovescio (fig. 412), al tempo di Niceforo Foca, che regnò dal 963 al 969. « Il Cristo dette dapprima questa croce al potente imperatore Costantino

per la sua salute, mentre Niceforo re, che ama Iddio, e che la tenne in suo possesso, sconfisse le armi dei barbari. Stefano, *scevofila* della grande chiesa di Santa Sofia, l'offre di buon cuore al monastero ove fu allevato ». Quel reliquiario della croce fu dunque donato a un monastero da un sacerdote di Santa Sofia, dopo che Niceforo Foca, nel 964,

Fig. 410 — Berlino, Museo. Altra faccia dell'avorio suddetto

vinti i Saraceni, ebbro della vittoria, scriveva al Califfo: « Io conquisterò tutto l'Oriente e l'Occidente, e diffonderò in ogni luogo la religione della Croce ».[1] Nella faccia principale si vedono la Vergine e il Precursore, Santo Stefano e San Giovanni

[1] Gustave Schlumberger, *Un empereur byzantin au dixième siècle, Nicéphore Phocas*, Paris, 1890.

Fig. 411 — Cortona, Chiesa de' Francescani. Avorio

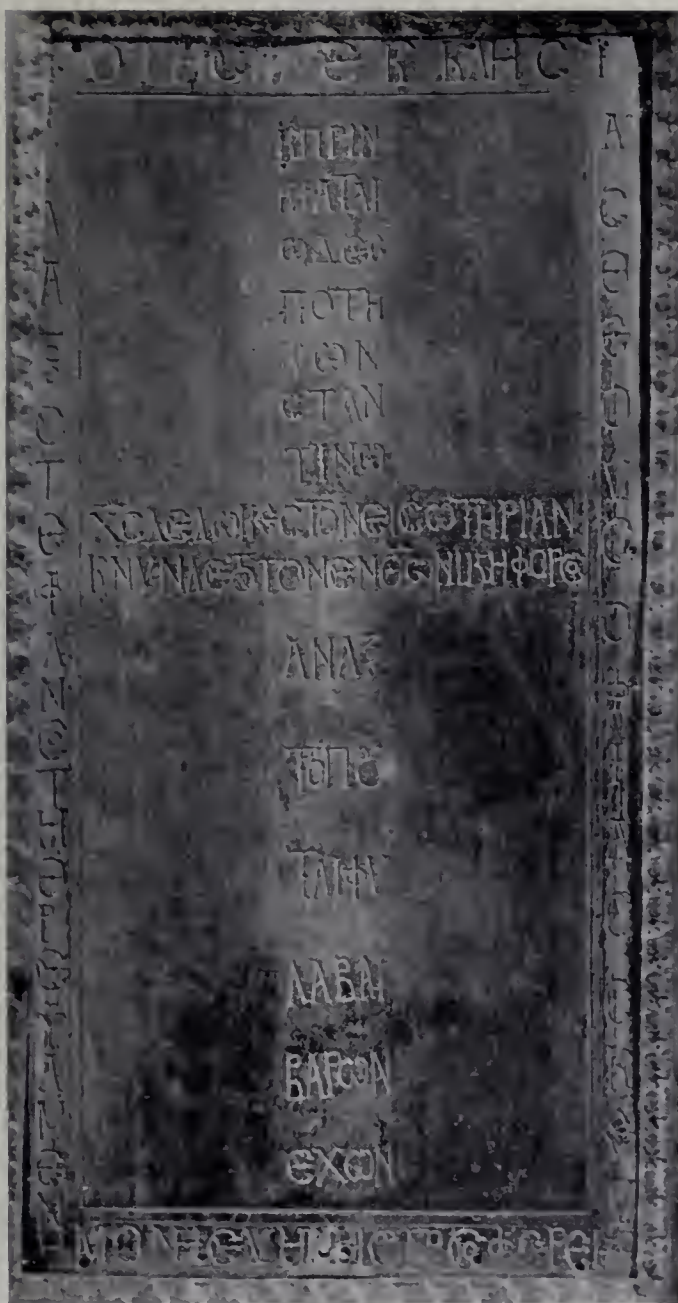



Fig. 412 — Cortona, Chiesa de' Francescani
Rovescio dell' avorio suddetto

Evangelista, entro i rettangoli separati dai bracci della croce; e in ognuna delle due fasce sopra e sotto del riquadro, tre medaglioni: sopra, il Cristo tra gli arcangeli Michele e Gabriele; sotto, Elena, Costantino e Longino. Tutte le figure hanno una giusta proporzione tale che non si rivedrà più ne' secoli successivi immediati, e stanno ben composte entro le riquadrature a denti di sega.

Un secolo dopo, dal 1068 al 1071, fu intagliato il trittico eburneo, di cui si serba la parte centrale nella Biblioteca Nazionale di Parigi, raffigurante il Cristo in atto di coronare l'imperatore Romano IV e l'imperatrice Eudossia (fig. 413). Gesù pone la corona imperiale sulla testa degli sposi, i quali hanno il corpo come serrato da paludamenti pesanti, stracarichi di pietre preziose, mentre il Cristo conserva il costume antico; e la sua tunica e il suo manto sono nobilmente drappeggiati. In quella durezza e inflessibilità de' costumi imperiali dell'XI secolo s'è voluto vedere la derivazione del lavoro meschino a cui si dette la scultura, anche nella rappresentazione di abiti non ufficiali, nelle vestimenta a pieghe diritte, parallele, come se tirate in basso da un peso o inamidate e stirate; ma nell'avorio di Romano IV e di Eudossia si vede soltanto la ricerca di rendere il costume con verità. Il Cristo è monumentale sulla predella gemmata posta sopra doppia base; e tutta l'esecuzione è accurata, fine, delicatissima.

Prossimi di tempo a quest'avorio sono due sportelli di un trittico bizantino, uno de' quali dalla collezione Riccardi di Firenze passò al gabinetto delle medaglie di Vienna, l'altro dalla chiesa di San Giovanni di Verdura, presso Padova, entrò a far parte del Museo Archeologico di Venezia (fig. 414). Il primo rappresenta San Pietro e Sant'Andrea, il secondo i Santi Paolo e Giovanni Evangelista. Sono lunghe figure, drappeggiate con eleganza, severe, maestose, e in similissimi atteggiamenti. I due santi di Venezia si presentano con un codice riccamente legato; poggiano, secondo lo Schlumberger, su una base in forma di basilica a tetto triangolare sorretto da

Fig. 413 — Parigi, Biblioteca Nazionale. Avorio

arcate giranti sopra diciotto paia di colonne. Ma questo non è, come vorrebbe quell'autore, la rappresentazione più o meno fantastica dell'edificio a cui il trittico era destinato dal donatore; bensì una base costruita secondo forme architettoniche allora in uso. Anche nel frammento del trittico con le figure di Romano IV e di Eudossia il Salvatore poggia sopra una base retta da arcate volgentisi su colonne binate. Sopra le figure degli apostoli si legge, in bei caratteri rilevati, una iscrizione in versi giambici, e in ciascuna è ripetuto il nome dell'imperiale donatore del trittico. Su quello di Venezia sta scritto: « Il vaso divino (*San Paolo*) s'intrattiene col giovane puro (*San Giovanni Evangelista*) circa ai mezzi di preservare da ogni danno il despota Costantino ». Su quello di Vienna: « Come fratelli rivelatori dei misteri del cielo, date la salute al despota Costantino ». Chi fosse questo despota non è ben chiaro, perchè tutti i basilei del X e dell'XI secolo erano designati coi nomi di *Autocrator*, di Costantino, di Basileos. Secondo E. de Sacken e Fr. Kenner, si tratterebbe di Costantino Ducas, basileo dal 1059 al 1067.[1]

Un'altra opera d'arte, che ha un'evidente affinità col frammento del trittico di Romano IV ed Eudossia, è il trittico Harbaville del Museo del Louvre.[2] Le due facce e gli sportelli che le chiudono sono figurati: nella faccia anteriore (fig. 415) si vede in uno scomparto il Cristo in trono fra la Vergine e San Giovanni supplichevoli; nell'altro inferiore, San Pietro tra i Santi Giovanni Evangelista e Giacomo Maggiore, Paolo e Andrea; nello sportello di destra, in alto i Santi Giorgio ed Eustazio; nel basso, Demetrio e Procopio, sul capo dei quali, in due medaglioni, stanno San Filippo apostolo e San Pantaleone. Nello sportello di sinistra, San Teodoro Tirone e San Teodoro Stratilato; i medaglioni coi

---

[1] SCHLUMBERGER, *Mélanges* cit.

[2] DE LINAS, *Anciens ivoires sculptés. Le triptyque byzantin de la collection Harbaville a Arras*, in *Revue de l'Art chrétien*, 1885; SCHLUMBERGER, *Mélanges*, pag. 71 e seguenti.

Fig. 414 — Venezia, Museo Archeologico. Avorio

Santi Tommaso e Mercurio, e più in giù i Santi Eustrazio e Areta. Nel rovescio del trittico (fig. 416) si vede in mezzo una grande croce elevarsi verso il cielo stellato, su dal campo fertile e fiorito, tra i due cipressi allacciati dalla vite. Nello sportello di destra sono figurati i Santi Basilio e Gregorio il

Fig. 415 — Parigi, Museo del Louvre. Trittico d'Harbaville

Teologo; ne' medaglioni, Foca e Biagio; al di sotto, Nicola vescovo e Severiano. Nello sportello di sinistra, Giovanni Crisostomo e Giovanni d'Ancira; in mezzo, Cosma e Damiano; in basso, Gregorio il Taumaturgo e San Giacomo persiano. Questo trittico maraviglioso è stato attribuito al x secolo; ma crediamo segni invece tutta la raffinatezza e l'eleganza dell'arte bizantina nel secolo xi. Il tipo del Cristo è lo stesso

del frammento sopra indicato; gli apostoli sono atteggiati come i santi dei due sportelli di Vienna e di Venezia.

Se confrontiamo questo avorio con altri che da esso derivarono, ad esempio quello della Biblioteca Casanatense in Roma, sarà più evidente la bontà del modello, nel quale,

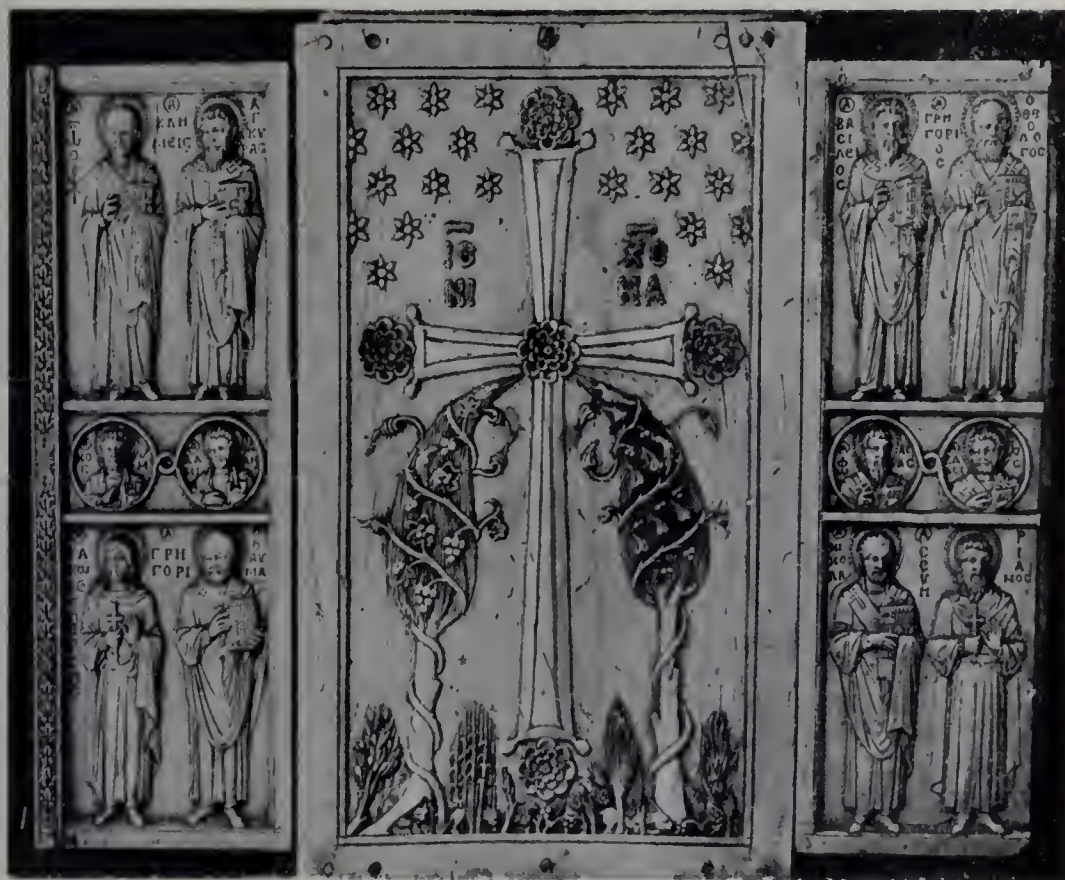



Fig. 416 — Parigi, Museo del Louvre. Rovescio del trittico d'Harbaville

nonostante la monotonia della disposizione, vedesi ogni testa studiata dal vero o dall'antico e i movimenti delle figure naturali e differenti tra loro, il drappeggiarsi delle vesti senza convenzioni; gli apostoli nel loro costume tradizionale, i santi con la clamide bizantina, o, se appartennero alla milizia, con gli abiti del loro grado. Ma nell'avorio della Biblioteca Casanatense i santi hanno tutti un'aria

pensosa, mentre nel trittico Harbaville sono ridenti le facce dei giovinetti, serie quelle degli apostoli, fiere le altre de' cavalieri del Cristo. La Vergine nel trittico della Casanatense stende la mano verso Gesù con un gesto meccanico, non corrispondente al moto della figura; nè si curva in atto di ammirazione, mentre solleva la destra adorante. L'intagliatore ridusse o copiò altro trittico simile a quello del Louvre; ma i tondi o nimbi non hanno il giro di perle, e, in un caso solo, tra due circoletti concentrici del nimbo è segnata, invece di perle, una cornice a fuseruole. Le spade dei santi militari, nel trittico di Harbaville, sono gemmate, adorne, ricche nell'impugnatura; quanto sono lisce e semplici quelle dell'avorio casanatense. Tutto in questo è più grosso, anche le barbe e i capelli, che sembrano più cavati dal marmo che dall'avorio. È opera fatta come per forza di inerzia in un antico laboratorio artistico orientale, chè in Oriente, più che altrove, continuarono gli artefici a serbarsi per lungo tempo fedeli a vecchi modelli e a tipi originari.

Un altro trittico che pure, messo a confronto con quello d'Harbaville, può designarne vie meglio la grande importanza, è quello della Biblioteca Vaticana,[1] dove tutte le figure perdono ogni carattere, ogni forza. Pare che da una stampa logora sieno uscite le forme, e che invano coi maggiori ornamenti si sia voluto riparare all'infiacchimento d'ogni cosa. Anche la decorazione delle riquadrature con serie di denti di sega riunite così da formare serie di rombi, o fasce che sembran celle di vespai, non si ritrova che negli avorî di età più tarda, tra gli altri nella Madonna, di cui parleremo fra poco, del Museo di Berlino.

Altri avorî che si possono raggruppare con quelli sopra descritti sono: uno del Museo di Dresda, frammento dello sportello d'un trittico (fig. 417) con le scene dell'apparizione di Cristo alle pie donne e della discesa al limbo

[1] Tavole VII e VIII della pubblicazione in corso sugli avorî della Biblioteca Vaticana, condotta dal barone Kanzler.

Fig. 417 — Dresda, Museo. Avorio

Η ΑΝΑϹΤΑϹΙϹ; un cofano del Museo Nazionale di Firenze, con fasce nelle riquadrature imitate dalle cassette civili bizantine (figg. 418-421); un avorio che fece parte della Loan Exposition, rappresentante il Giudizio universale (fig. 422); il Cristo in cattedra, della raccolta bodleiana di Oxford (fig. 423), ecc.

L'avorio di Dresda è d'una finezza stragrande, col tipo dolce e nobile del Redentore che si vede nell'incoronazione di Romano IV e d'Eudossia, e nel Cristo, ai cui piedi si

Fig. 418 — Firenze, Museo Nazionale. Cassettina d'avorio

gettano le pie donne, in un paese dove s'ergono il cipresso e l'olivo, presenta una scena di mirabile semplicità. Gesù tiene un rotulo nella sinistra, e le benedice con là destra dando loro il benvenuto (ΧΑΙΡΕΤΕ). L'altra scena nel compartimento inferiore dello sportello del trittico figura, come dicemmo, il soggetto noto sotto il nome di Ἀνάστασις, col Cristo che, come nell'affresco di Santa Maria Antiqua, calpesta il demonio fissipedo incatenato, e stende la mano al

Figg. 419 e 420 — Firenze, Museo Nazionale. Particolari della cassettina d'avorio

vecchio padre Adamo che esce dall'inferno insieme con Eva nimbata. Il Redentore arriva come portato dal vento, ma non

con segno di vittoria incoronato,

e dietro a lui San Giovanni Battista si volge a Davide e Salomone vestiti come imperatori bizantini, per ispiegar loro l'avvenimento.

La cassettina di Firenze con immagini sacre chiuse in cornici ornate a rosette, alquanto più complicate di quel che si vede nelle inquadrature delle più antiche cassettine civili bizantine, può ritenersi posteriore a questo gruppo d'avorî, anzi del principio del secolo XII, in ispecial modo per l'allungamento crescente delle figure, sempre più scarne e sottili. Nel coperchio sono rappresentati Gesù Cristo e la Vergine, San Giovanni Battista e San Giovanni Crisostomo; nei fianchi i Santi Pietro (i due a fig. 420), Paolo, Simone, Jacopo, Andrea, Sergio, Bacco (i due che si vedono a fig. 419), Giovanni Teologo, Matteo, Luca e Marco. L'ornato a rosette della cassettina corrisponde a quelli di un cofanetto del Museo di Darmstadt e di altri indicati dal Graeven,[1] e la fattura dell'avorio ricorda la tavoletta del South Kensington Museum coi Santi Giovanni Battista, Filippo, Stefano, Andrea e Tommaso.

L'avorio che si vide nella Loan Exposition (fig. 422) ci rende in piccolo la grande scena del Giudizio universale, con gli angioli che si schierano tremanti a vedere il Cristo giudice, con la Vergine e il Precursore ai lati del Cristo stesso, i dodici apostoli assisi sulle dodici cattedre, l'altare col libro della giustizia e la croce con gli strumenti della passione, motivo conosciuto nell'iconografia bizantina sotto il nome d'ἑτοιμασία τοῦ θρόνου. Il Cristo siede sopra un cerchio, sotto il quale pendono i cherubini coperti d'ali occhiute, e nelle zone inferiori a sinistra salgono le schiere felici degli eletti, i cori de' patriarchi, de' martiri, dei santi: un angiolo guida

[1] *Adamo ed Eva sui cofanetti d'avorio bizantini*, ne *L'Arte*, II, fasc. 8-10, 1899.

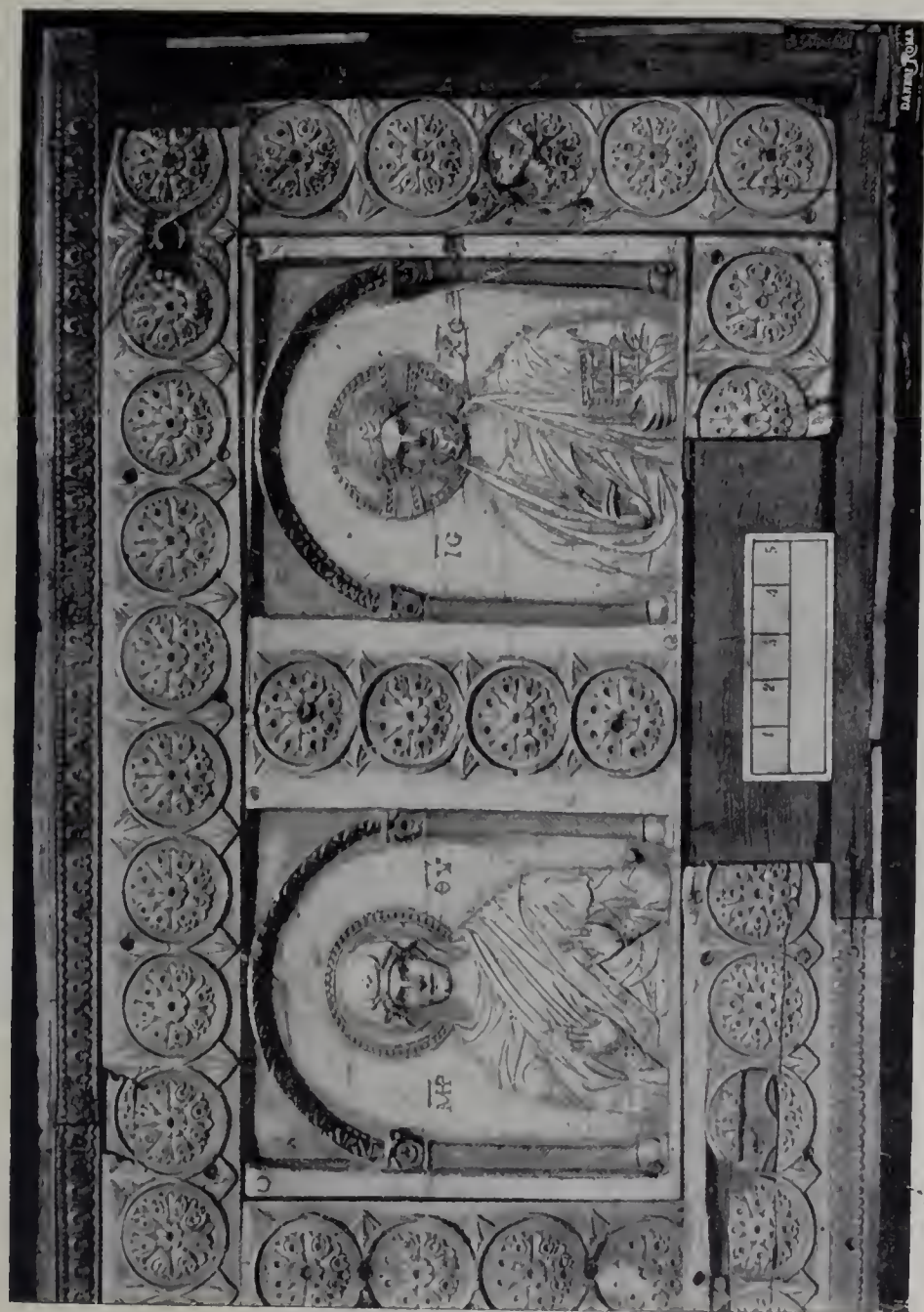



Fig. 421 — Firenze, Museo Nazionale. Particolare della cassettina d'avorio

un gruppo di essi, che passano nel Paradiso, dove Abramo, seduto tra le palme, accoglie nel grembo le anime de' beati. A destra una chioma di fuoco, scendente dal trono di Dio, investe i dannati che son chiamati dal suono della tromba dell'angiolo, il quale ha tanti riscontri nell'atteggiamento con uno dei quattro che stanno negli spigoli dei piloni mediani nella basilica di San Marco in Venezia; un angiolo respinge

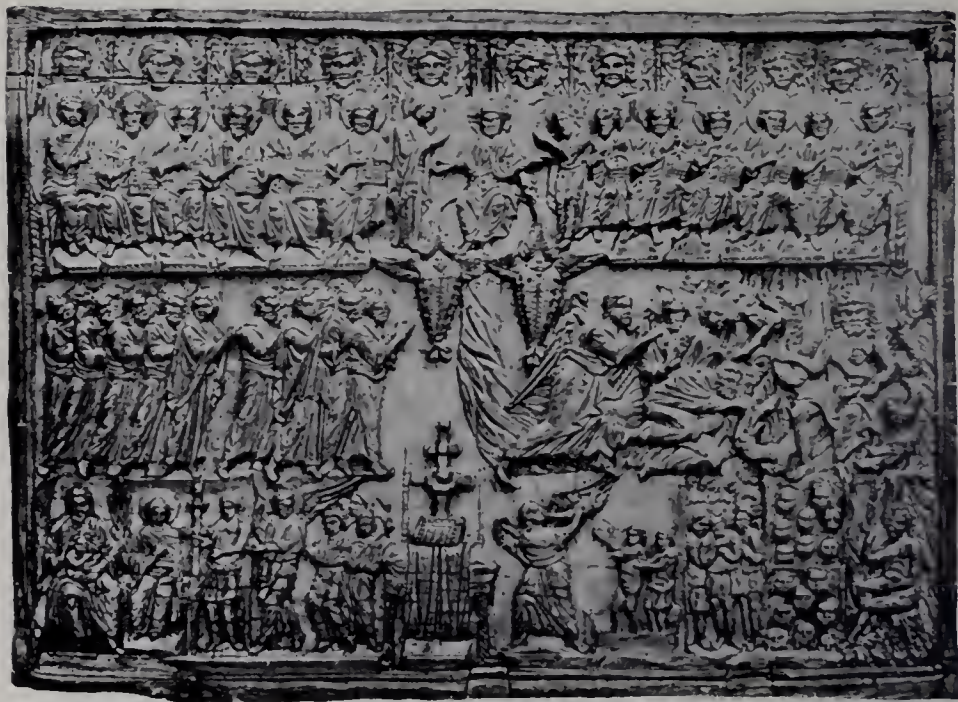



Fig. 422 — Londra, Esposizione Loan. Avorio

i maledetti verso Satana, gigantesco, seduto sopra un'idra dalle sette teste, e sorgono dalla terra i peccatori tremanti, mentre il mare trasporta teschi presso la riva dove siede la Terra ignuda. In quest'avorio le forme non hanno quel senso elevato che è nelle altre tavolette con le quali l'abbiamo raggruppato, nè v'è tanta nettezza di contorni; ma forse la minutezza delle figure tolse l'affilatezza delle linee e la suprema eleganza. C'è poi un movimento e una distribuzione della scena veramente grande, senza i particolari,

Fig. 423 — Oxford. Museo Bodleiano. Avorio

anche puerili, che l'immaginazione del popolo aggiunse poi alla descrizione di San Giovanni Damasceno, quali abbiamo

Fig. 424 — Parigi, Museo del Louvre. Avorio

veduto ne' musaici. Siamo ancora lontani dalla rappresentazione descritta nella *Guida della pittura;* [1] e ci sembra che

[1] Didron e Durand, *Guide de la peinture.*

quest'avorio ci dia il Giudizio universale in una forma elettissima, per le belle teste degli angioli che ci ricordano i

Fig. 425 — Roma, Collezione Stroganoff. Avorio

forti della visione di Salomone nelle omelie del monaco Giacomo, per i gruppi variati dei santi che s'incamminano al

cielo, per gli altri che seguono il *Psicopompo*. L'avorio con il Cristo in trono, della raccolta bodleiana di Oxford (fig. 423), si avvicina a questa serie d'avorî nobilissimi, e sembra il tipo da cui derivarono quelli del Louvre (fig. 424), del Tesoro di Monza e l'altro della collezione Trivulzio:[1] l'idealità del Cristo benedicente di Oxford, seduto in trono tra gli altri, non è comparabile con quegli intagli posteriori.

A questi gruppi d'avorî se ne possono associare altri che derivano dalla stessa scuola: il Cristo benedicente della collezione Stroganoff in Roma (fig. 425), dal tipo meno dolce e ideale, dalle vesti più grosse e pesanti, con il busto di San Pietro, sporgente appena dal fondo; e così l'immagine della Panaghia, in trono, con seggio, predella e base gemmati, con lo schienale ornato di rosoni, ammirata da due angeli (fig. 426). Nemmeno essa ha la purezza del segno, la finezza del bassorilievo d'altri avorî del secolo XI, e molto meno poi del X, a cui l'attribuì Gustavo Schlumberger.[2] Tanto essa come il Redentore ci sembrano riproduzioni tarde di avorî bizantini della seconda età d'oro, e basta osservare per convincersene i piedi a foglie intagliate dello scanno e la trascuratezza dell'iscrizione nel basso.

Un altro gruppo d'avorî ci mostra in veste biblica le figure delle cassettine civili bizantine de' bassi tempi. Primo fra tutti è il cofano del Museo Kircheriano in Roma,[3] con bassorilievi rappresentanti scene della vita di David: la sua nascita, quando è accarezzato dal padre e quando fa il pastore (fig. 427); poi Davide unto re, e in atto di sonare innanzi a Saul (fig. 428); quando combatte con Golia (fig. 429),

---

[1] È riprodotto nel libro di A. M. Cust, *The ivory Workers of the Middle Ages* (London, Bell, 1902), a pag. 91. Un altro avorio, d'alquanto anteriore, col Cristo benedicente, che ha il gesto della destra trattenuto dal pallio, si vede nel South Kensington Museum: è stato pubblicato dallo Schlumberger.

[2] *Un empereur byzantin du X^e siècle, Nicéphore Phocas*, pag. 145, Paris, 1890.

[3] H. Graeven, *Frühchristl. und mittelalt. Elfenbeinwerke aus Samml. in Italien*, Rom, 1900; Schlumberger, *Un coffret byzantin d'ivoire du Musée Kircher à Rome, présent de noce a une basilisse*, in *Mon. et mém. publ. par l'Acad. des Inscript. et Belles Lettres*, Fondation E. Piot, 1899, VI, 191-194. — Recensione dello studio dello Schlumberger nella *Byz. Zeitschrift* per lo Strzygowski, 1901, pag. 728.

Fig. 426 — Roma, Collezione Stroganoff, Avorio

è festeggiato dalle fanciulle d'Israele, sposa Micol, che lo salva calandolo dalla finestra, e fugge (fig. 430). Sul coperchio, nelle pareti trapezoidali, il bassorilievo figura Davide e Achimelech (fig. 431), e altre scene ricavate dal libro I dei Re: Davide che taglia a Saul dormiente un lembo della tunica; Davide in Nobe, città de' sacerdoti, ecc. Nella parete superiore del coperchio è rappresentato Cristo che benedice la coppia imperiale, sotto la quale si vedono le figure dei due donatori. L'iscrizione dice:

Χρίστ[ε] εὐλόγη τῶν δεσπότων ξυνωρίδα: δουλὴ ξυνωρὶς προσκυνεῖ κατ' ἀξίαν. (Cristo benedici la coppia imperiale: la coppia de' tuoi servitori ti adora come si conviene).

Intorno all'orlo del coperchio corre questa iscrizione:

Θησαυρὸς δώρων ὑψηλῶν, αὐτόκρατος: ἡ σὴ ψυχὴ καὶ σκεῦος θείων χρημάτων: πλὴν καὶ θησαυρ | προτερημάτων ξενῶν τὸ σον σκῆνος, ὦ βασιλίς, εἰ γὰρ τηλικούτῳ συζύγῳ ἀξία σύζυγος | ατω. (La tua anima, o autocrata, è un tesoro di doni eccelsi e un vaso di ricchezze divine; ma anche il tuo corpo, o basilissa, è un tesoro di doti straordinarie, perchè tu sei la degna compagna di tale sposo).

Lo Schlumberger attribuisce il cofanetto al IX-X secolo; lo Strzygowski, come il Graeven, lo ritiene del IX, e si pensò appartenesse a qualche dinastia dell'Armenia o della Georgia in rapporto con Bisanzio.[1] Certo il cofano fu eseguito da un intagliatore che aveva sott'occhi alcune delle cassettine civili bizantine; ma come egli imitasse a fatica le forme de' bassi tempi si vede ad evidenza in molte figure da scacchiera, nelle forme grosse e pesanti, nei volti che sembrano maschere.

---

[1] Lo Strzygowski nota come al termine dell'iscrizione sieno apposte tre lettere ΑΤΩ, le quali (mutando Ω in Ο) corrispondono alla data 6370 = 861 od 862 dell'èra nostra; ma le tre lettere, messe alla fine e al principio della iscrizione, potrebbero anche non significare altro che Α + Ω. Lo Strzygowski mette pure in relazione la scena della nascita di Davide con quella della nascita di Maria; e pensa che esse fossero scelte dal donatore, probabilmente perchè la coppia reale, alla quale il cofano doveva essere offerto, portava i nomi David-Maria, nomi che lo inducono a pensare a principi appartenenti a qualche dinastia d'Armenia o di Georgia! Se quella relazione esiste, non si deve piuttosto pensare alla Α (Davide) e all'Ω (Maria) della stirpe di Gesù?

Fig. 427 — Roma, Museo Kircheriano. Cofano d'avorio

Molti altri avorî, specialmente di cofani, si mostrano eseguiti nella parte ornamentale con lo studio di quegli antichi esemplari: tali il cofanetto del Museo di Pisa (fig. 432),

Fig. 428 — Roma. Museo Kircheriano Cofano d'avorio

uno del Museo di Darmstadt (figg. 433), un altro di monsignor Bethune, esposto nel 1882 al South Kensington Museum, un quarto posseduto da Ernest Irroy di Reims, che lo espose nel 1892-93 a Madrid. Tutti sono ornati di fasce con rosette entro cerchi tangenti e con foglie lanceolate sopra e sotto la tangenza. Il cofanetto di Pisa con motivi di leoni, grifi e pavoni, presenta affinità col cofano del Kircheriano, sol

Fig. 429 — Roma, Museo Kircheriano. Cofano d'avorio

perchè nella decorazione ricorda le cassettine civili, imitate nella parte figurata di quello. Le altre cassettine hanno scene della vita di Adamo ed Eva, con figure lunghe, diritte, rigide, senza riscontro con le figure raggomitolate e aggrovigliate de' più antichi cofani bizantini.

Nel cofanetto di Darmstadt c'è un angiolo che si può classificare come opera bizantina dell'XI secolo, ed è migliore

Fig. 430 — Roma, Museo Kircheriano. Cofano d'avorio

di tutte le altre figure, perchè l'intagliatore ne aveva trovato facilmente esempio, specie nell'arcangelo Gabriele delle Annunziazioni: è l'angiolo che caccia Adamo ed Eva dal

Paradiso terrestre (fig. 433). In tutta questa serie di cofanetti si veggono scene della vita dei nostri protoparenti, con scritte

Fig. 431 — Roma, Museo Kircheriano. Cofano d'avorio

greche che ne indicano il nome e segnano la dimanda fatta dal Signore ad Adamo: ΑΔΑΜ ΠΟΥ ΕΙ. Così si legge tanto nel cofanetto di Darmstadt quanto ne' frammenti di un altro del Museo Archeologico di Milano, ne' quali similmente è

rappresentata Eva che fila, Adamo con la mano sulla fronte, e poi che batte sull'incudine.[1] In queste e nelle altre rappresentazioni ora si vede l'imitazione di cofanetti civili bizantini, una specie di adattamento di Adamo ed Eva alle antiche forme, benchè le figure rimangano lunghe e rigide, ed ora l'espressione della forma propria bizantina al principio del secolo XII, come nella immagine dell'angelo. Per adattare figure bibliche alle profane delle cassettine, l'intagliatore scelse quelle di Adamo ed Eva, perchè si potevano rappresentare ignude, e talora non si curò neppure di coprirle dopo il peccato.

Differenti di fattura e di proporzione nelle figure sono altri due frammenti di un cofano che esistono nel Museo Oliveriano di Pesaro, e rappresentano Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso, Caino che uccide Abele, Caino che ode la voce del Signore (figg. 434 e 435). La differenza nella maggiore pienezza del modellato, dell'accuratezza delle vesti che si stampano sulle forme, dell'esattezza delle arcate nel fondo, ad arco scemo, rette da colonnine tortili, ci mostrano i frammenti d'avorio pesaresi alquanto anteriori alla cassettina di Darmstadt ed alle altre qui citate con le rappresentazioni di Adamo ed Eva. E in qual modo tali cassettine abbiano servito all'arte romanica può vedersi, ad esempio, confrontando, come ha fatto giustamente il Graeven, l'avorio pesarese dell'espulsione dei primi parenti dall' Eden con la scena stessa sulla porta del duomo di Pisa, gettata in bronzo da Bonanno (fig. 436): l'angiolo incalza in modo simile Adamo ed Eva; Adamo curvo, con le gambe strette, portando la zappa sulla spalla destra, si volge all'angiolo, al pari di Eva, che precede curva, vergognosa, spaventata, strette le gambe, aperte le braccia.

La decorazione a rosette entro cerchi tangenti, come nelle cassettine con le scene della vita dei nostri primi progenitori, si

---

[1] Il Graeven non associa questi frammenti ai cofanetti di cui dà una compiuta descrizione nell'articolo citato: *Adamo ed Eva sui cofanetti d'avorio bizantini.*

Fig. 432 — Pisa, Museo Civico. Cofanetto

è già veduta nel cofano bizantino del Museo Nazionale di Firenze, dove le figure esprimono l'illanguidirsi d'una scuola nobile d'intagliatori, molto differente dall'altra che arieggiava le forme delle cassettine civili bizantine, e differente pure da quella, con rappresentazioni animalistiche, delle cassettine del Museo di Pisa, della cattedrale d'Ivrea e del Museo di Ravenna. Il cofano del duomo d'Ivrea più tardi, alla fine del XII secolo, fu tutto guernito di borchie e di fermagli in rame cesellato e dorato (figg. 437 e 438), per opera di artisti arabo-siculi: fornimento che può paragonarsi a quello della cassetta nella cattedrale di Bayeux. In una delle facce della cassettina, e giusto nel fornimento, si vede un re col globo e lo scettro, a cavalcioni d'un uccello gigantesco, ed è forse colà figurato un eroe che ascende ai cieli, forse uno dei mitici generali di Salomone, Rostem, Saldastan e Carun cavalcanti Rahm, Ruch o Kohnos, uccelli enormi, obbedienti ad ogni agitarsi della penna della coda data da Simorgo, l'uccello saggio, gran visire di Salomone, ai loro cavalcatori.[1]

Tutti questi avorî sono produzione di scuole varie d'intaglio, come indicano le loro grandi differenze di maniera; e i ricordi delle cassettine civili bizantine, negli ornati e nelle figure, significano soltanto una volta di più il ritorno all'antico dell'arte bizantina nella seconda età d'oro.

Altre botteghe d'intagliatori ci sembrano rappresentate dall'avorio della collezione Trivulzio con l'Annunziazione, dall'altro del Museo di Berlino dove è figurata la Lavanda de' piedi, da un terzo nella Kunstkammer di Stuttgart con la scena dell'Ascensione.

L'avorio della collezione Trivulzio (fig. 439), bellissimo anche per il disegnarsi delle forme sotto gli ampli drappeggiamenti, ci presenta la Vergine, Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ con la testa china verso ΓΑΒΡΙΗΛ, mentre volge il corpo a sinistra, per allontanarsi tremante dal nunzio divino. Ella si è alzata sulla

---

[1] Rosenöl, *Erstes Fläschchen*, I, 225.

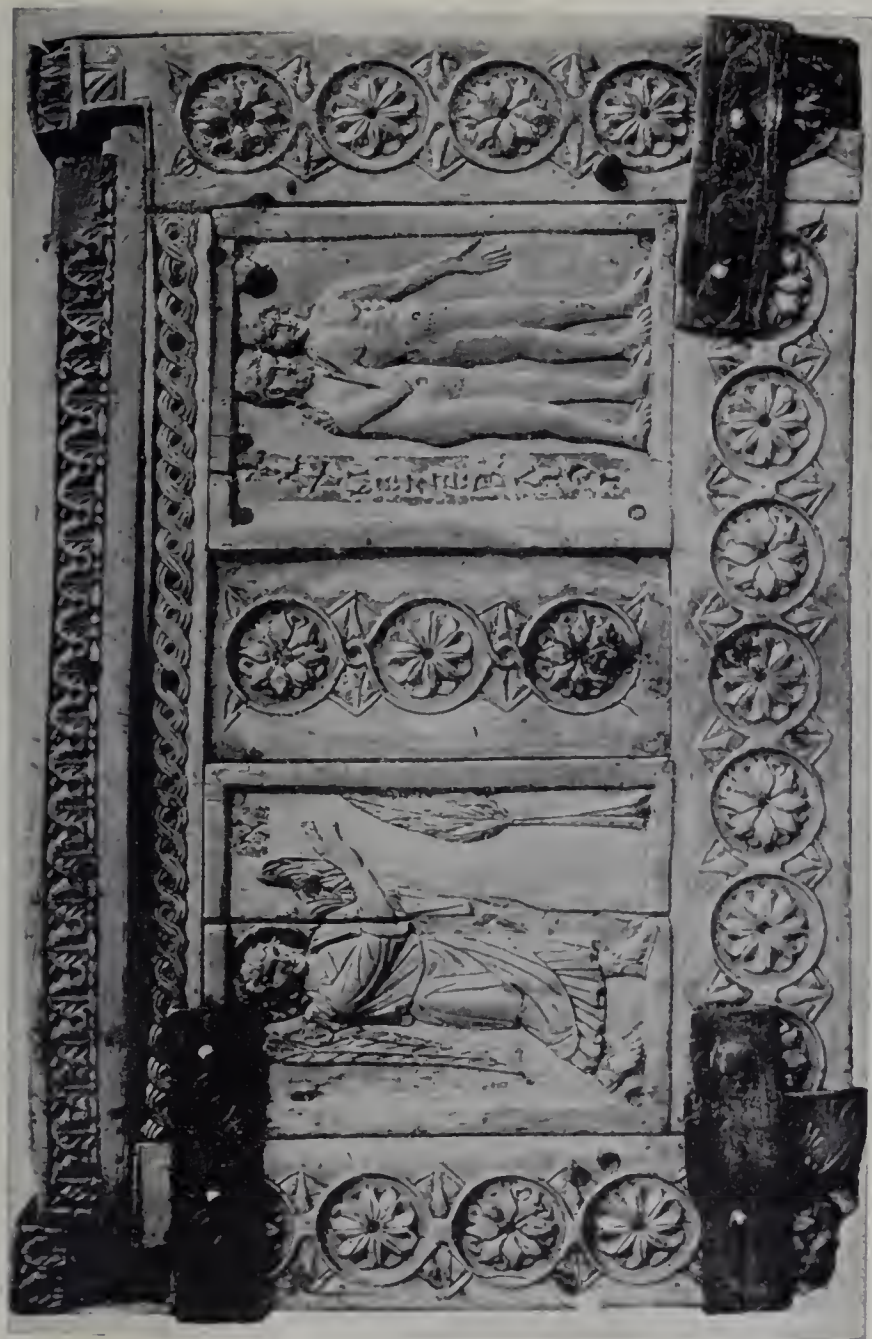



Fig. 433 — Darmstadt, Museo. Cofanetto

predella dello scanno sostando dal filare, come se, turbata, commossa dalle cose udite, pudicamente si ritragga ravvolta nel manto. Il ministro celeste, con le ali e col nimbo, forte e vigoroso giovane, è vestito di tunica e d'ampio pallio; con la sinistra tiene il bastone viatorio, come un guerriero che brandisca la lancia, e con la destra sollevata accenna all'alto. Il frammento d'avorio è di classica bellezza, a cui si è già innestata la dovizia orientale nei fusti ornati delle colonne dell'atrio in fondo, nella veste della Vergine con orli ricamati e frange a spira. Il delicato ovale del volto di Maria, le sopracciglia a mandorla, gli occhi grandi, ci mostrano la grandezza del tipo bizantino, quale abbiamo ammirato in un affresco di Santa Maria Antiqua e nel codice vaticano regina I; e l'angiolo ha una grandiosità che diremmo michelangiolesca, tanta è la sua forza atletica, tale il

Fig. 434 — Pesaro, Museo Oliveriano Frammento d'un cofanetto

suo carattere eroico. L'intagliatore si attiene all'antico, anche nello studiare la capigliatura dell'angiolo formata di file di tondi riccioli ad arco, come nelle monete de' bassi tempi, e nel disegnare le forme sotto le vestimenta con più libertà del consueto. I manti dell'angiolo e della Vergine ondeggiano

bensì ricadendo in curve ellittiche; ma senza conformarsi alle prescrizioni materiali che si adottarono nell'arte bizantina per indicare lo stirarsi delle vesti sui piani del corpo, lo spezzarsi nelle insenature, il cadere delle falde. È un'opera che segna,

Fig. 435 — Pesaro, Museo Oliveriano. Frammento d'un cofanetto

nell'avorio, l'apice dell'arte bizantina nel secolo X più che nell'XI, a cui l'assegnò lo Schlumberger. [1]

Come esso ci ha ricordato, le classiche miniature del codice vaticano regina I, l'avorio del Museo di Berlino (fig. 440) potrebbe ricordarci, specialmente nelle architetture con drappeggi del fondo il menologio vaticano del secolo XI. Qui è vivezza e varietà stragrande ne' movimenti degli apostoli: alcuni si preparano alla lavanda dei piedi, altri fanno atti di sorpresa, come di non intendere il divino Maestro, il quale, rimboccate le maniche della tunica, cinto l'asciugatoio, sì come è descritto nell'Evangelo di San Giovanni (XIII, 4-5), lava i piedi a Simon Pietro, che porta la destra sul capo, per

[1] Hans Graeven nell'articolo citato (*Der hl. Markus in Rom und in der Pentapolis*) suppone l'avorio del V o del VI secolo, e lo mette in correlazione con otto avorî di una cattedra, ch'egli suppone provenienti dalla cattedra di San Marco a Grado. Parleremo di tali avorî, per lo stile dissimili oltremodo dall'altro dei Trivulzio; ma per ora ci basti notare come non sia buon argomento, per assegnare a questo una data, l'osservare, come fa il Graeven, che Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ è la designazione antica della Madonna sui monumenti, ΜΡ ΘΥ la meno antica, perchè si hanno esempi di quella designazione nel X e nell'XI secolo, specialmente nelle storie della vita della Vergine.

Fig. 436 — Pisa, Duomo. Bronzo della porta di Bonanno

Fig. 437 — Ivrea, Duomo. Cassettina

rendere con l'atto le sue parole: « Signore, lavatemi non solo i piedi, ma le mani e la testa ». In questa rappresentazione ci sembra di vedere l'influsso particolare dell'arte del miniatore su quella dell'intagliatore. Discorrendo dell'avorio Trivulzio, abbiamo osservato le sue relazioni con il codice vaticano regina I, ma sono relazioni generali di classicità, di grandezza scultoria, di monumentalità; mentre qui, nell'avorio berlinese, vedonsi la ricerca pittorica, le relazioni con l'arte propria del miniatore, relazioni che del resto si possono notare confrontando l'avorio stesso col manoscritto della Biblioteca Nazionale di Parigi 17325.

L'avorio con l'Ascensione del Cristo nella Kunstkammer di Stuttgart (fig. 441) mostra pure nell'intagliatore un senso pittorico sviluppatissimo, diverso e superiore all'altro che intagliò l'avorio della collezione Carrand a Firenze. In questo può vedersi la continuazione dell'arte del trittico di Harbaville, tendente verso l'immobilità e la rigidezza; mentre in quello, gli angioli che tengono il clipeo del Redentore hanno un movimento più vivo e scorciano meglio; il paese è piantato di olivi dai tronchi ritorti; la Vergine orante e gli apostoli sono in atteggiamenti drammatici.

Queste diverse correnti dell'arte dell'intaglio in avorio ebbero imitatori ne' tempi più tardi. Al secolo XIII possono ascriversi: la Deposizione dalla Croce già nella raccolta Spitzer di Parigi (fig. 442); l'Adorazione dei pastori della collezione Stroganoff (fig. 443), con figure che già si conformano alle nostre sculture romaniche; la coperta del Tesoro del duomo di Hildesheim; la Madonna in un cerchio del Museo di Berlino, dove le forme perdono la loro nobiltà e sembrano disfatte (figg. 444 e 445). Così dicasi degli avorî dalle forme complesse, dalle composizioni affollate, ma dall'esecuzione materiale, indefinita, della collezione Stroganoff in Roma e del Museo Civico di Bologna (figg. 446-448), rappresentanti la Cena, la Lavanda dei piedi e l'Orazione nell'Orto: tutti a forme striate, a solchi paralleli, sembrano iniziare la

Fig. 438 — Ivrea, Duomo. Cassettina

Fig. 439 — Milano, Raccolta Trivulzio. Avorio

serie degli avorî intagliati nei conventi bizantini, a figure minutissime: quei crocifissi, quei medaglioni, quegli oggetti di devozione portatili di cui si hanno esempî dovunque; [1] quei dittici affollati di composizioni in più zone, come uno delle dodici feste del signore nel South Kensington Museum (fig. 449).

Altre forme d'avorî bizantini vennero imitate in Occidente; e al Settentrione di Europa devesi ascrivere la tavola dalle figure e dalle torri altissime della collezione Carrand nel Museo Nazionale di Firenze (fig. 450), rappresentante le pie donne al sepolcro del Cristo; e così tutta una serie d'avorî dell'Italia meridionale,

[1] Uno presso Rosario Màranto, di Cefalù, fu illustrato da Vincenzo Strazzulla (*Di un dittico siculo-bizantino in Cefalù*, nella *Byz. Zeitschrift*, XIII, 1899).

alcuni de' quali sono supposti dell'età carolingia, altri bizantini. Ne diamo la riproduzione, perchè si veda come il nome

Fig. 440 — Berlino, Museo. Avorio

di bizantino fu pronunciato invano, e come tutta quella serie manifesti piuttosto una corrente d'arte fluita intorno alle badie benedettine.

Cominciamo dalla serie degli avorî, che si vollero componenti la cattedra di San Marco a Grado, esistenti uno a

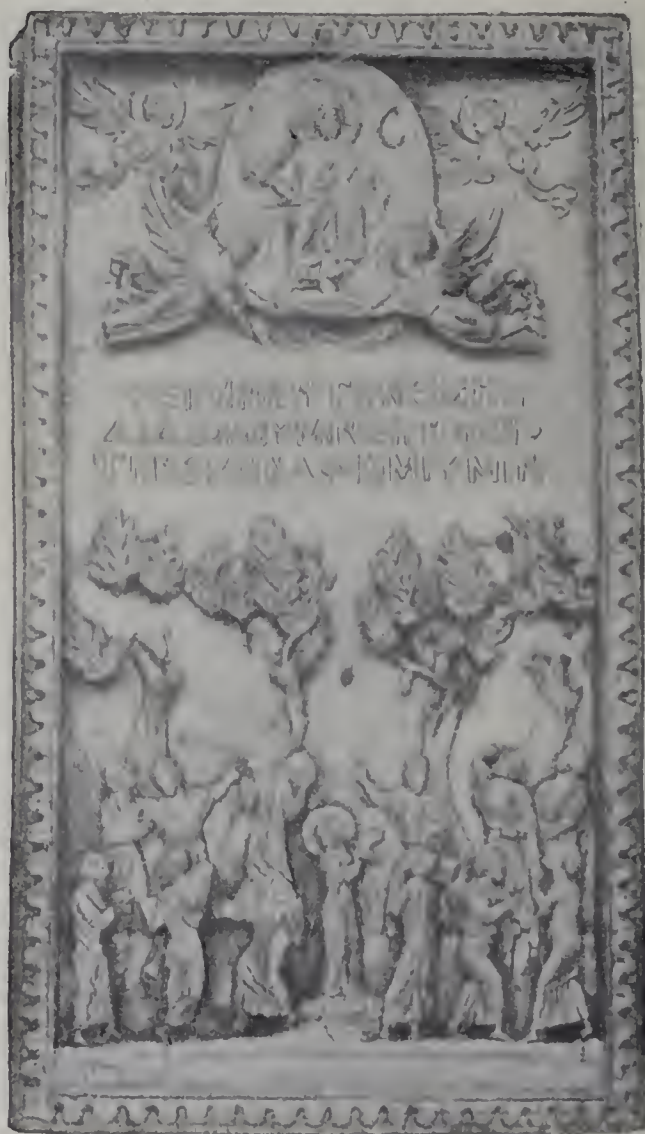



Fig. 441 — Stuttgart, Kunstkammer. Avorio

Londra nel South Kensington Museum, sette nel Museo Archeologico di Milano (figg. 451-457). Essi sono simili a un santo orante dell'Hôtel de Cluny (n. 1048) e a una tavoletta del British Museum di Londra, rappresentante la Risurrezione

di Lazzaro, che dovette essere in origine non nella chiesa di Amalfi, com'è indicato dal cartellino, ma con tutta pro-

Fig. 442 — Parigi, già nella Raccolta Spitzer. Avorio

babilità nella chiesa di Salerno, donde passò nella collezione Maskell e da essa nel Museo Britannico. Il Graeven, che ritenne de' bassi tempi gli avorî del Museo Archeologico di Milano, e quali frammenti della cattedra di Grado

proveniente da Alessandria, non tenne in conto il carattere delle figure, dei fondi dei particolari, dove non è il sentimento

Fig. 443 — Roma, Collezione Stroganoff. Avorio

classico ancor vivo de' bassi tempi, e non la forma sempre signorile, sempre eletta, delle opere d'arte bizantina della seconda età d'oro. Ci sembrano in tanti rapporti con gli avorî del paliotto di Salerno, da supporre che il gruppo indicato dal Graeven, anche se derivi dalla cattedra di San Marco a Grado, fosse eseguito, come quel paliotto, nel secolo XII. A Grado, la Gerusalemme delle lagune, devastata da Popone di Aquileia, ben potevano rinnovarsi nel secolo XII

le suppellettili delle chiese per cura dei patriarchi che là avevano sede ed impero; e gli artefici certo non mancavano in quel luogo per intagliare una sedia d'avorio.

A Salerno, nella sagrestia della cattedrale, il paliotto della fine del secolo XII, a scompartimenti d'avorio (fig. 458),

Fig. 444 — Hildesheim, Tesoro del duomo. Avorio

ha evidente affinità con il gruppo delle tavolette citate. Esso fu scomposto, ma senza dubbio le scene evangeliche erano disposte in quattro file: la prima, divisa in due zone comprendenti le scene dalla Visitazione alla Strage degl' innocenti (fig. 459); la seconda, dalla Purificazione alla Risurrezione di

Fig. 445 — Berlino, Museo. Avorio

Lazzaro (fig. 460); la terza, dalla Samaritana al pozzo alla Risurrezione (fig. 461); la quarta, mancante di due tavolette, termina nella zona inferiore, con l'ultima scena della Pentecoste (fig. 462). Ai lati di queste quattro strisce di tavolette ve ne sono altre più lunghe, divise da colonnine tortili in due scompartimenti: quelle a sinistra comprendono le scene

Fig. 446 — Roma, Collezione Stroganoff Avorio

Fig. 447 — Bologna, Museo Civico Avorio

Fig 448 — Bologna, Museo Civico. Avorio

della Genesi, sino a Noè che riceve dalla finestra dell'arca la colomba col ramo d'ulivo (fig. 463); le altre, a destra, cominciano con la benedizione divina alla famiglia di Noè

Fig. 449 — Londra, South Kensington Museum. Dittico

e terminano con la scena di Abramo che scaccia Agar. (fig. 464). Intorno al paliotto sono losanghe con figure di apostoli entro cerchi, e corre una fascia con cornucopia uscenti l'uno dall'altro, tra foglie di vite e grappoli. Quelle

tavolette con istorie bibliche non sono complete: una con l'offerta di Caino e di Abele a Dio, e con l'uccisione di Abele, e quindi di Caino che ode la voce del Signore, trovasi al Museo del Louvre indicata come opera dell'Italia meridionale dell'XI secolo. Altri frammenti staccati si vedono sotto

Fig. 450 — Firenze, Museo Nazionale. Avorio

una guardaroba nella sagrestia stessa: Iddio che crea gli animali (fig. 465), Iddio che benedice l'altare eretto da Abramo (fig. 466), Mosè che riceve nel seno del pallio il codice della legge (fig. 467), l'apparizione del Cristo agli apostoli (fig. 468), frammento questo di uno degli scomparti delle scene evangeliche. Inoltre altre quattro tavolette e un frammento del fregio (fig. 469).

Gli avorî del paliotto di Salerno mostrano ad evidenza la imitazione di esemplari bizantini di tempo anteriore; per

Fig. 451 — Milano, Museo Archeologico
Frammento d'una cattedra di San Marco:
il Santo legge l'Evangelo a Pentapoli

convincersene basta osservare la scena dell' espulsione dei protoparenti dall' Eden e confrontarla con quelle di cui abbiam discorso. Se guardiamo alle architetture dei fondi neiciborî e negli edifici a cupola si troveranno ricordi bizantini; se osserviamo le acconciature dei personaggi si vedrà come la materialità abbia sostituito la raffinatezza bizantina ne' capelli arricciati che terminano a semicerchio intorno ai volti, talora discriminati e disposti come manipoli di qua e di là del capo. Guardando poi le pieghe delle vestimenta si noterà ch'esse non cadono a perpendicolo, come di frequente nelle opere bizantine, ma si curvano cercando di rendere il movimento de' corpi. Nelle composizioni

Fig. 452 — Milano, Museo Archeologico
Frammento d' una cattedra di San Marco:
il Santo entra in Alessandria e guarisce Aniano

Fig. 453 — Milano, Museo Archeologico
Frammento d' una cattedra di San Marco:
il Santo battezza Aniano e i suoi

Fig. 454 – Milano, Museo Archeologico
Frammento d'una cattedra di San Marco:
il Santo una seconda volta a Pentapoli consacra un vescovo e un cherico

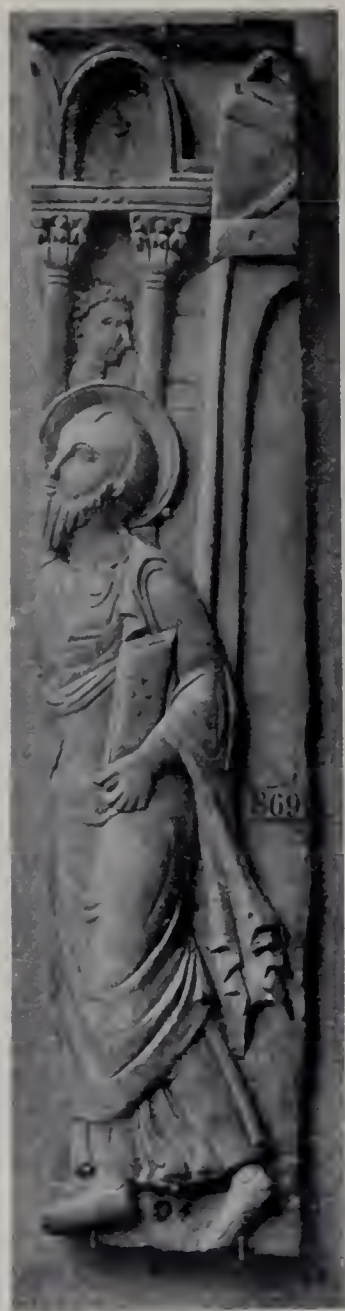



Fig. 455 — Milano, Museo Archeologico. Frammento d'una cattedra di San Marco: Visione del Santo

si vede un riflesso della grand'arte bizantina, per esempio, nella Creazione di Eva, che esce fra i tralci dell'albero della vita, mentre Adamo riposa sul lembo di terra da cui scorrono i quattro fiumi. Ma in generale composizioni e forme s'ingrossano in quest'opera d'avorio, che pure fu creduta bizantina e che rappresenta invece l'arte dei maestri campano-benedettini.

Sin dal secolo XI la badia di Montecassino ebbe un vero rifiorimento per opera dell'abate Desiderio. Alla sua vita, di cui fu testimonio oculare Leone Marsicano, cardinale di Ostia, dedica il libro terzo ed ultimo della propria cronaca. Egli ci racconta che l'abate Desiderio cominciò col rifare dalle fondamenta il monastero e col proporsi d'innalzare una nuova chiesa, per isplendore e ricchezza meglio rispondente alla celebrità di San Benedetto sulla cui tomba era eretta. Messa insieme buona copia di danaro, venne in Roma per raccoglier marmi, che caricò nel porto d'Ostia su navigli i quali approdavano alla foce del Garigliano e, rimontato poi il fiume, li scaricavano su barche e zattere, che li trasportavano per le acque del Rapido ai piedi di Montecassino, donde su per le erte vie eran tratti alla vetta dalla gente devota.

Intanto mandava in Amalfi e in Lombardia alla ricerca di artefici valenti, e innalzate le mura solide e belle della grande basilica, nel 1066 spediva messi a Costantinopoli, i quali condussero alla badia artisti periti nell'arte di comporre musaici e nell'arte *quadrataria* per i pavimenti. Le scuole

Fig. 456 — Milano, Museo Archeologico
Frammento d'una cattedra di San Marco: San Menna tra i cammelli

ch'egli aprì, sotto la direzione de' maestri venuti da Costantinopoli, le scuole per ogni specie di lavoro in oro, argento, bronzo, ferro, vetro, avorio, legno, gesso e marmo, diffusero le forme dell'arte bizantina in Italia, anche prima che le Crociate stabilissero rapporti delle nostre città marittime con l'Oriente. « Quegli stranieri » scrive Leone Ostiense « fecero meraviglie: le figure dei loro musaici sembrano animate,

e i pavimenti per la diversità delle pietre d'ogni grado di colore imitano i prati fioriti... Il genio dell'arte era estinto in Italia da cinquecent'anni e più, e per farlo risorgere l'abate Desiderio, con l'aiuto e la inspirazione di Dio, attirò a sè quei

Fig. 457 — Milano, Museo Archeologico
Frammento d'una cattedra di San Marco: il Santo missionario ad Aquileia

maestri e li invitò a erudire nell'arte più fanciulli del monastero ».

La scuola bizantina fondatasi nel cenobio cassinese diede gran frutto. Già i benedettini della Cava nel 1081 invitarono a sè i maestri di Montecassino per ornare la loro chiesa di musaici e pitture; e così fecero i monaci di Montevergine.[1] I benedettini d'Italia non dimenticarono il pas-

[1] De Rossi, *Musaici*, op. cit.

sato, e si fecero eco delle tradizioni artistiche del nostro paese, che misero come anima novella entro la forma appresa dai Bizantini. Dal secolo XI al XIII quelle tradizioni combinarono con gl'insegnamenti ricevuti: il paliotto di Salerno, dov'è tanta ricchezza iconografica, è uno tra i più perspicui esempî.

Mentre gli avorî bizantini servivano come esemplari all'arte romanica, in Sicilia i Saraceni intagliavano cofanetti di avorio che entravano a far parte del tesoro delle chiese. Il Museo Nazionale di Firenze ci offre alcuni saggi di quei cofanetti, uno con aquile, colombe, daini tra foglie arcuate (fig. 470);

Fig. 458 — Salerno, Cattedrale. Paliotto d'avorio

un secondo con grandi grifi affrontati ad un vaso, da cui escono viticci ad accerchiarli (fig. 471); un terzo con una almea che suona e un musulmano con un calice nella destra e una bottiglia nella sinistra (fig. 472), così come abbiamo veduto figurato ne' soffitti della Cappella Palatina, e come si vede ne' fregi e nella porta interna dell' ospedale di Moristan.[1]

[1] Prisse d'Avennes, op. cit.

* * *

L'oreficeria ebbe pure straordinario sviluppo nella seconda età d'oro bizantina;[1] sembra che mutasse tutto il

Fig. 459 — Salerno, Cattedrale. Compartimenti della prima fila del paliotto d'avorio

palazzo imperiale di Costantinopoli in regno delle fate, coi triclinî all'ombra d'alberi d'oro popolati d'uccelli variopinti.

[1] Bibliografia sull'oreficeria bizantina nella seconda età d'oro:

Von Quast in appendice allo studio di Fr. Bock, *Der Einband des Evangeliencodex aus dem Kloster Echternach in d. herz. Bibl. des Schlosses Friedenstein zu Gotha*, in *Zeitschrift f. christl. Archaol. u. Kunst herausg. v. F. v. Quast. u. H. Otte*, II, 6 (1860, pag. 251). È parola della legatura, conservata nella Biblioteca Granducale di Gotha, dell'Evangilario donato a Teofania, figlia di Romano II, moglie di Ottone II, al convento

Quella ricchezza si rispecchia a Venezia, nel Tesoro di San Marco, specialmente nella pala del grande altare della ba-

Fig. 460 — Salerno, Cattedrale. Compartimenti della seconda fila del paliotto d'avorio

silica, con smalti in parte tratti dal monastero dell'Onnipotente di Bisanzio. Gli smalti splendono, tra gli alveoli separati

---

di Echternach (a. 985-991); LABARTE, *Histoire des arts industriels;* II éd., t. I e t. III; CH. DE LINAS, *Origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, t. I, pag. 303 e seg.; ID., *Émaillerie, métallurgie, toreutique: les expositions rétrospectives en 1880;* W. FROEHNER, *Collection du château de Goluchow: l'orfevrerie*, Paris, 1897; PASINI, *Tesoro di San Marco*, Venezia, 1887; ID., *La palla d'oro di Caorle*, nella gazzetta *La Difesa*, n. 91-93, 1887; MOLINIER, *Le trésor de Saint-Marc a Venise*, Venise, Ongania, 1883; ID., *Histoire générale des arts appliqués a l'industrie*, IV: *L'orfèvrerie religieuse et civile*, première partie, Paris, Lévy; IOH. SCHULZ, *Der byzantinische Zellenschmelz*, Frankfurt, 1890; BOCK, *Die byzantinischen Zellenschmelze;* VALLET DE VIRIVILLE, *Observation sur l'émaillerie*, in *Revue arch.*, 14, 1857; DIDRON, *Annales archéologiques*, t. XVII, pag 337 (a proposito

da laminette formanti i contorni del disegno, sul fondo d'oro; ma la pala non è opera omogenea.

Ordelaffo Faliero, nel 1105, la collocò sull'altare di San Marco; il doge Pietro Ziani (1205-1229) vi aggiunse gemme

Fig. 461 — Salerno, Cattedrale. Compartimenti della terza fila del paliotto d'avorio

e perle del bottino fatto da' Veneziani in Costantinopoli; e più tardi, al tempo del doge Andrea Dandolo, nel 1345, fu rin-

del reliquiario di Limbourg): STRZYGOWSKI, *Zwei Goldenkolpien aus Adana im Kais. Museum zu Constantinopel*, in *Byz. Denkmaler*, I, Wien, 1891; MOLINIER, *Le reliquiaire de la vraie Croix, au trésor de Gran*, in *Gazette archéol.*, 1887; ÉTIENNE MICHON, *La collection d'ampoules a eulogies du Musée du Louvre*, in *Mélanges G. B. Rossi*, t. XII; N. KONDAKOW, *Histoire et monuments des émaux byzantins: Collection de M. G. W. Zwenigorodskoi*, Francoforte, 1892; AUS M' WEERTH, *Das Siegeskreuz der byzantinischen*

novata, come dice l'iscrizione, « tunc vetus haec pala gemmis preciosa novatur ». Quando, nel 1438, Giovanni Paleologo arrivò nella laguna per recarsi al concilio di Ferrara, il patriarca greco Giuseppe e gli altri prelati che lo seguivano videro la pala meravigliosa. « Abbiamo veduto » scrive un testimonio « le divine immagini del così detto sacro *Templon*, lucenti del nitore dell'oro, le quali e per la copia delle preziosissime gemme, e per la bellezza e grossezza delle perle,

Fig. 462 — Salerno, Cattedrale
Compartimenti restanti della quarta fila del paliotto d'avorio

e per la varietà e finezza dell'arte sono maraviglia agli spettatori. E queste, al tempo della conquista, allorchè la città venne in potere de' Latini, furono di là trasportate per legge

Kaiser Constantinus VII und Romanus II, Bonn, 1886; Id., *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*; V. Langlois, *Notice sur le sabre de Constantin XIV à l'Armeria Reale de Turin*, in *Revue archéologique*, 1857; Schlumberger, *Mélanges d'archéologie byzantine*, Paris, 1895; Id., *Une relique byzantine*, in *Revue des études grecs*, 1891; Id., *Deux reliquiaires byzantins du trésor de l'abbaye de Nonantola*, nell'*Œuvre d'art*, 1897; Id., *Un empereur byzantin au X^e siècle: Nicéphore Phocas*; Id., *L'épopée byzantine a la fin du X^e siècle*, I e II, Paris, 1896 e 1900; Id., *Fondation E. Piot, Monuments et mémoires*, tome II; A. Valentini, *Le santissime Croci di Brescia*, Brescia, 1882; Vinc. Ambrosiani, *L'ostensoir byzantin de Agnone* (non bizantino), in *Revue de l'art chrétien*, 1887; A. Darcel, *Notice des émaux et de l'orfevrerie*; M. J. P. Desroches, *Le Labarum. Étude critique et archéol.*, Paris, 1894; Zettler e Stockbauer, *Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der Reichen Capelle zu Munchen*; P. Orsi, *Incensiere bizantino della Sicilia*, in *Byzantinische Zeitschrift*, 1896; Veludo, *La pala d'oro della basilica di San Marco in Venezia*, Venezia 1887.

Fig. 463 — Salerno, Cattedrale. Tavolette a sinistra del paliotto d'avorio

Fig 464 — Salerno, Cattedrale. Tavolette a destra del paliotto d'avorio

di bottino, ridotte alla forma di grande quadro, collocato sopra l'altare che è sul presbiterio, ben difeso davanti e di dietro con fortissimi coprimenti e custodito con chiavi e suggelli. E aprendosi que' coprimenti due volte l'anno, le feste di Natale e di Pasqua, universalmente s' ammira il quadro composto di tante parti, orgoglio e gioia ai possessori, mentre a chi fu tolto, e in particolare a noi, là presenti, fu argomento di tristezza.

Figg. 465 e 466 — Salerno
Cattedrale. Tavolette staccate dal paliotto d'avorio

E quantunque ci dicessero che quelle immagini erano della Santa Chiesa Maggiore (Santa Sofia), non di meno abbiamo esattamente riconosciuto e dai titoli e dalle stele dipinte, o piastre dei Comneni, che queste appartenevano al monastero dell'Onnipotente ». Il *Templon*, la chiesa dell'Onnipotente in Costantinopoli, situata presso la basilica degli apostoli, fu arricchita difatti da Giovanni Comneno (a. 1118-1143) (fig. 473) e dalla piissima sua consorte Irene (fig. 474), le cui immagini adornano la pala d'oro, ma la prima fu trasformata dalla tarda iscrizione nell' altra del doge Ordelaffo Faliero per conservare ricordo di lui che collocò la pala d'oro sull'altare della basilica. Le due figure non sono però del miglior tempo dell'arte bizantina, come risulta dai toni verdastri dello smalto senza nitidezza, dai capelli e dalla barba a fili neri, dai nimbi composti con una turchese. Appartengono allo stesso periodo il Cristo sul trono, dai toni

Figg. 467 e 468 — Salerno
Cattedrale. Tavolette staccate dal paliotto d'avorio

puri di smalto, dall'incarnato delicatissime (fig. 475), e il medaglione nel mezzo della parte superiore con la figura di San Michele (fig. 476), simbolo della sofia, della saggezza divina, in atto di sostenere il labaro con la scritta ΑΓΙΟϹ, ΑΓΙΟϹ, ΑΓΙΟϹ (santo, santo, santo); e le composizioni della stessa linea con il Cristo trionfante in Gerusalemme, disceso al limbo, crocifisso e asceso in cielo; e con la

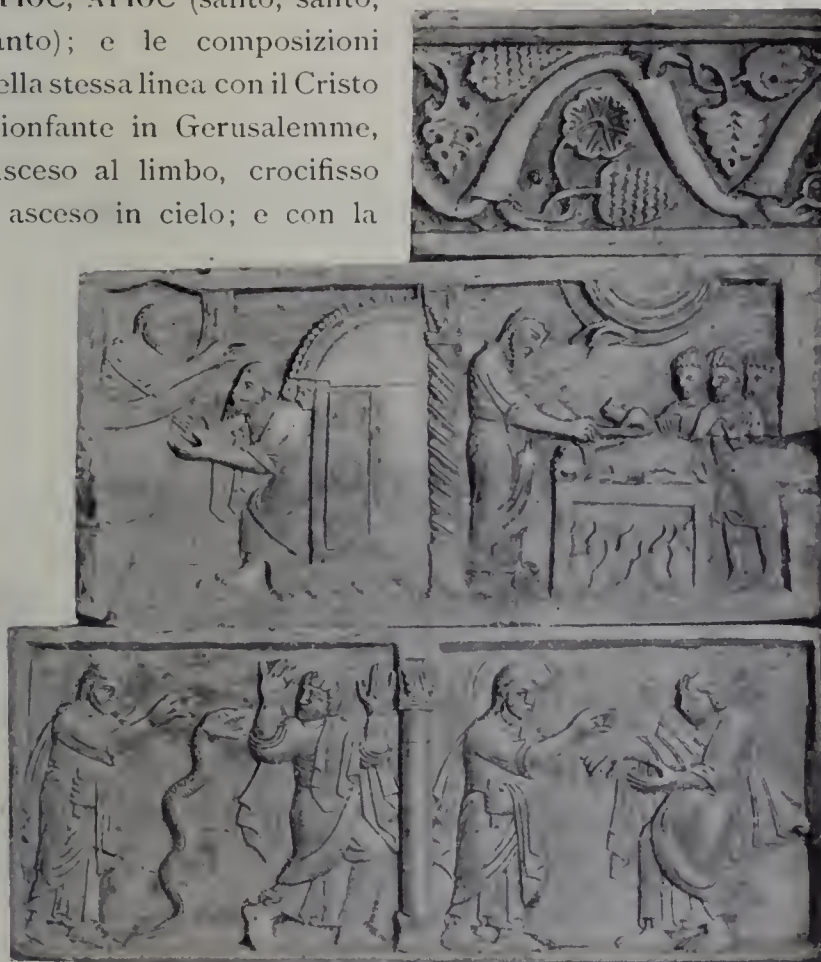



Fig. 469 — Salerno, Cattedrale. Frammenti d'avorio separati dal paliotto

Pentecoste e il transito di Maria. Vi appartengono pure i dodici angeli del quadrato centrale, i dodici apostoli sottostanti. Altri smalti con le figure de' profeti, aventi iscrizioni in gran parte latine, con addentramenti esagerati nei manti, e di tono verdastro, denotano il XIII e il XIV secolo, ad eccezione dei due designati da nome e leggenda greca, cioè

Salomone e Davide (fig. 477) in costume imperiale. Ma negli orli superiore e inferiore vi sono pure diciotto piccoli medaglioni con figure di santi di esecuzione perfetta, certo del secolo X. Due medaglioni rappresentano un cavaliere col falco in pugno e cani che inseguono una lepre, tema preso a prestito dall'arte persiana del tempo de' Sassanidi (fig. 478), in un altro medaglione sono figurati due grifi che guardano

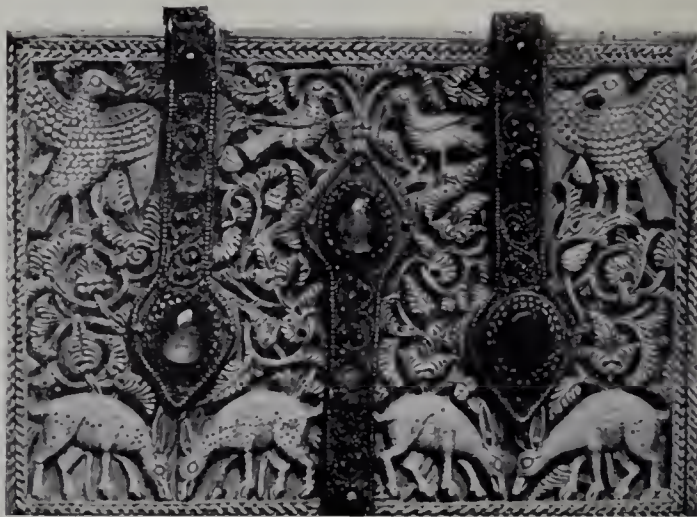



Fig. 470 — Firenze, Museo Nazionale. Intaglio saraceno

e tendono verso l'alto, mentre in mezzo ad essi sta in un cerchio una testa coronata, forse di Alessandro che ascende ai cieli (fig. 479). In un altro vedonsi un cuore e l'albero della vita, con uccelli che beccano delle frutta in forma di perle, un pavone ad ogni lato e due serpenti intorno (fig. 480): reminiscenze queste d'antichi amuleti e ricordi dell'arte monumentale del IX e del X secolo, per quella mescolanza di motivi sacri e profani, canonici e apocrifi.

Al X secolo devesi pure ascrivere un reliquiario, ridotto a coperta di libro, del Tesoro di San Marco (fig. 481). Al disotto della porta del paradiso, difesa da una grata si vedono spuntare piante d'oro con foglie smeraldine e fiori rossi; e più in basso volgersi cinque arcate sopra alberi paradisiaci e fiori

e frondi. L'arcangelo Michele, in piedi sopra un semicerchio, tiene il globo e la spada: i suoi capelli sono a riccioli purpurei, la corazza bianco-smaltata con crocette rosse ha le squame azzurre adorne di verdi rosette. Superiore per bellezza d'arte e magnificenza è il San Michele di un'altra coperta di libro, nello stesso Tesoro di San Marco (fig. 482). È la sola parte veramente perfetta e la sola ancora integra della coperta: è in rilievo bassissimo, ed ha ogni penna delle ali composta di smalti azzurri, di porpora e di smeraldo. È questo uno de' saggi più belli dell'arte bizantina nella sua seconda età d'oro, rappresentata nel Tesoro di San Marco in molte sue forme, dalla corona votiva di Leone VI (886-911) e dalle due fasce d'un reliquiario col Cristo coperto da colobio e con la Madonna orante entro una croce, opera dell'inizio di quell'arte, sino alle cose più complicate e più ricche

Fig. 471 — Firenze, Museo Nazionale. Intaglio saraceno

di smalti e di gemme, quali la incorniciatura ricchissima della Nicopea (X secolo); un calice d'onice tornito d'oro e di smalti, col nome Romano, proprio di molti imperatori dell'XI e XII secolo; un altro calice col nome del patrizio Sisinnios logoteta generale (secolo X); un *arcophoron* a forma di basilica bizantina, ecc.

Un' altra coperta di libro con figure sbalzate sul metallo è quella del Museo del Louvre (fig. 483), in cui è la

scena delle pie donne al sepolcro, così grandiosa da paragonarsi alle miniature del codice regina I, anche con la stessa semplicità nella decorazione, e pure con scritte nella riquadratura. Solo dopo il secolo X l'arte bizantina sacrificò in generale la forma all'effetto decorativo: qui ancora sussidia il racconto degli avvenimenti sacri, lo accompagna e lo

Fig. 472 — Firenze, Museo Nazionale Intaglio saraceno

illustra. L'opera a sbalzo è superata per finezza dalle figurine della coperta dell'evangilario nella Biblioteca di Gotha, dono di Ottone II (973-983) e di Teofania al monastero di Echternach [1] (fig. 484).

Tra i reliquiari fabbricati a Bisanzio si distinguono principalmente quelli a forma di croce e di quadro, con sportelli o senza, contenenti una croce doppia fatta col legno sacro trovato da Sant'Elena. Oltre quelli già citati, in San Pietro di Roma e nella chiesa de' francescani in Cortona, ne esistono altri nel Tesoro di San Marco a Venezia, nella badia di Nonantola, nella cattedrale di Brescia (figg. 485 e 486), nel duomo di Capua (figg. 487 e 488). Quelli di Nonantola e di Brescia sono lavori di pratica, usciti da uno stampo nella bottega d'un orafo bizantino, mentre l'altro di Capua ha finezza e ricchezza stragrandi d'ornati e smalti.

[1] OTTO, *Handb. d. kirchl. Kunst. Archaöl.*, pag. 185, con tavola; *Zeitschrift für Christl. Arch. und Kunst.*, Bd. 2, t. 17.

Fig. 473 — Venezia, Basilica di San Marco. Particolare della pala d'oro

Nella cappella del Sacramento è esposta una parte del reliquiario, quella con la croce inalberata sulla grotta del Calvario, donde sporge un teschio; l'altra parte, che chiudeva la teca con la reliquia sacra, e rappresenta il Cristo in trono, trovasi conservata nell'archivio del Capitolo. Evidentemente, tutte e due di uguale dimensione, formavano il reliquiario della croce, non paragonabile ad altri più antichi, come quello di Limburgo del X secolo, ma certo tra i più belli dei tanti sparsi per l'Europa.

Il reliquiario della cattedrale di Limburgo sul Lahn, nel ducato di Nassau, uno dei capolavori della oreficeria bizantina, fu donato al convento di Stuben da Enrico d'Ulmen, il quale partecipò alla presa di Costantinopoli nel 1204, e lo portò come bottino di guerra insieme con altri reliquiari da lui dati alle chiese di San Mattia di Treviri, di San Severo di Münster-Maifeld, e all'abbazia di Laacherzee. Il reliquiario ha la forma d'un cofano munito di coperchio mobile; e internamente, entro caselle, contiene reliquie, tra le quali una croce composta col legno sacro su cui morì il Salvatore: caselle e coperchio sono ornati di smalti, inquadrati e avvolti da filigrane, perle e gemme. Due iscrizioni che ricorrono l'una intorno il coperchio, l'altra nel rovescio della croce, presentano i nomi di Costantino e Romanos, soci nell'Impero, quali committenti dell'opera, e di Basilios Proedros come promotore della decorazione. Il monumento della seconda metà del secolo X è uno de' più splendidi che sieno usciti da mani di artefici. « Le figure esaminate da vicino », scrive l'abate Ilbach, « appaiono di tale delicatezza di forma da richiamare le opere dell'antichità; i drappeggiamenti possono rivaleggiare coi classici; ogni piega, giustamente motivata, cade con nobiltà e leggerezza; le mani e i piedi sono finiti ne' minimi particolari, delicatissimi, d'una finezza estrema nelle loro numerose articolazioni ».

L'Italia a quest'opera della maggiore bellezza può contrapporre una croce smaltata del duomo di Cosenza; e alle

Fig. 474 — Venezia, Basilica di San Marco. Particolare della pala d'oro

altre meno perfette, disperse per l'Europa, può mettere a riscontro oreficerie bizantine, come la croce del duomo di Velletri; l'altra croce detta degli Zaccaria, già nella chiesa di Efeso, ora nel Tesoro della metropolitana di Genova; due reliquiari della badia di Nonantola, uno de' quali già citato; una croce pettorale nel duomo di Gaeta;[1] la coperta d'evangilario della Biblioteca di Siena; il grande smalto del Redentore del Museo Kircheriano in Roma.

Nello smalto del Kircheriano il Salvatore è rappresentato come negli avorî bizantini e nei musaici. Il viso è inquadrato dall'abbondante e ondulata capigliatura, cadente come vello dal divino capo, con la scriminatura nel vertice; corta e bipartita la barba; la testa spicca sul nimbo crocigero ornato e gemmato, circondato da perle; il manto, con orlatura di tondetti d'oro, stringe la persona, contiene il gesto della destra benedicente al modo greco, nella forma propria del *Pantocrator*, e ricade dal braccio sinistro in lunghe pieghe; invece del libro gemmato della rivelazione divina, la sinistra tiene il rotulo della legge, il *volumen*, secondo le più antiche reminiscenze classiche. Questo smalto messo a riscontro con quello pure d'un Redentore della collezione Zwenigorodskoï, illustrato dal Kondakoff, ci pare inferiore, per i lineamenti più allungati, per i contorni più accentuati, nella testa che non s'erge sopra un collo poderoso, nelle carni che non splendono d'un vivo tono rosato. Ciò lascia ritenere che lo smalto del Kircheriano non appartenga all'apogeo della seconda età d'oro, ma sia alquanto posteriore, cioè del XII piuttosto che dell' XI secolo.

I tipi determinati in quella splendida fioritura d'arte non vennero meno: si alterarono, perdettero della loro bellezza e della finezza nobilissima de' lineamenti, s'irrigidirono; ma nell' insieme rimasero quelli, fino a quando l'arte greca sembrò non avere più patria e fu apportata dai profughi Bizantini

[1] Lo Schlumberger la pubblica nell'*Épopée byzantine*, a pag. 532 e 533.

Fig. 475 — Venezia, Basilica di San Marco. Particolare della pala d'oro

in altre terre. La tunica color lilla della immagine di Cristo, nel Kircheriano, e il suo manto di lapislazzuli mostrano già

Fig. 476 — Venezia, Basilica di San Marco. Particolare della pala d'oro

le tinte usate in tempi più prossimi a noi, poi che, nei momenti più felici dell'arte bizantina, il manto del Redentore era azzurro e la tunica purpurea.

Purtroppo il restauro ha guastato in molte parti la figura divina: le carni conservano soltanto pochi resti del roseo colorito, che si vede in alcune dita delle mani e de' piedi

Fig. 477 — Venezia, Basilica di San Marco. Particolare della pala d'oro

in frammentarie tracce intorno alla fronte, nelle orbite degli occhi e nell'angolo acuto che il collo fa con le vestimenta a sinistra. Il volto, perduto il suo naturale colorito, fu restaurato con tinta giallastra; e i capelli, di cui non si vedono se non pochi antichi fili castani, sono divenuti nerastri. I fiori nel nimbo crociforme hanno perduto lo smalto,

Fig. 478 — Venezia, Basilica di San Marco
Particolare della pala d'oro

così che il fondo resta qui allo scoperto, nello stesso modo della parte del manto al disotto del gomito e al finire delle pieghe cadenti dal braccio sinistro. Conservatissima è la tunica con le sue pieghe angolari e l'aurea stola ornata di turchesi; mentre il manto ne' contorni, e dalle ginocchia in giù, fu dipinto dal restauratore. Tanto il rotulo con bande di porpora, come le unghie delle mani e de' piedi e la sclerotica dell'occhio, sembrano eburnei. Il tappeto su cui poggia i piedi il Redentore è ornato di fiorellini verdi e rossi entro circoli verdi su fondo d'oro, e nell'interno de' fiori ci sono come de' semi, pure bianchi d'avorio.[1]

[1] A. Venturi, *Lo smalto bizantino del Redentore*, ne *Le Gallerie Nazionali Italiane*, vol. IV, con riproduzione cromolitografica di grandezza naturale.

Probabilmente questa grande opera di smalto fece parte d'un trittico con la *Theotokos* e il Prodromo ai lati, e ornò un altare, forse nella chiesa di San Calisto che esisteva ancora nel secolo XII, come si sa da Cencio Camerario.

Maggiori opere de' Bizantini restano in Italia in parecchie porte di bronzo delle chiese, a San Michele sul monte Gargano, a San Paolo fuori le mura di Roma, a Montecassino, a Salerno, a Venezia. Le composizioni delle porte cadono talora in forme che sono la replica di altre prossime forme; in quelle di San Michele a monte Sant'Angelo sei volte in sei riquadri l'arcangelo stende la destra sopra una figura giacente in letto, eppure queste composizioni

Fig. 479 — Venezia, Basilica di San Marco
Particolare della pala d'oro

rappresentano l'angelo che appare in sogno a Giuseppe invitandolo a recarsi nella terra di Giuda, poi a fuggire in Egitto con la famiglia; l'angiolo che libera Pietro dal carcere — che appare a San Martino — che allude alla scoperta della grotta del Gargano — che parla al vescovo circa la dedica della sua chiesa. L'uniformità ritorna a rendere materiale un'arte che, consacrata dal martirio nell'epoca della

contesa degl'iconoclasti, era risorta giovane e bella. Il rilievo non è quasi usato su quelle porte, non aggetto di forme, non effetti di chiaroscuro alle severe imposte di bronzo, ove l'argento si racchiude negli alveoli, secondo il procedimento all'agemina o all'azzimina o alla damaschina.

Le porte della cattedrale del monte Gargano furono eseguite l'anno 1076 a Costantinopoli, per ordine di Pantaleone III d'Amalfi, il cui nome si legge in una iscrizione

Fig. 480 — Venezia, Basilica di San Marco
Particolare della pala d'oro

che raccomanda: « A voi che venite qui per pregare, esaminate dapprima l'opera tanto bella, e, poi che sarete entrati, pregate in ginocchio Iddio per l'anima di Pantaleone, che commise questo lavoro ». E in un'altra iscrizione il committente raccomanda di tener bene pulite le porte, anzi di pulirle ogni anno. D'un altro Pantaleone, avo di quello, si legge il nome sulle porte della cattedrale di Amalfi, che invogliarono l'abate Desiderio da Montecassino a possederne di simili per la sua badia; e Mauro, il figlio del ricco amalfitano, ne fece le spese. Il discendente di Mauro,

Pantaleone II, a sua volta ordinò le grandi porte di San Paolo fuori le mura, guaste dall'incendio del 1823, sulle quali leggesi il nome di Staurakios, il fonditore che le eseguì nel 1070

Fig. 481 — Venezia, Tesoro di San Marco. Reliquiario, ora coperta di codice

a Costantinopoli. Poco dopo, Pantaleone III, oltre la porta del monte Gargano, fece fondere l'altra per il San Salvatore in Atrani (1087); Landolfo Butromilo fece venire da Costantinopoli quella che chiude la cattedrale di Salerno (1099), e

Alessio Comneno, in segno di gratitudine verso i Veneziani, ne donò una alla basilica di San Marco.[1]

Le opere degli orafi bizantini servirono d'esempio: le altre porte di San Marco furono eseguite ad imitazione di

Fig. 482 — Venezia, Tesoro di San Marco. Coperta di codice liturgico

quella giunta da Costantinopoli; per tutte le nuove porte

[1] Su tutte queste porte bizantine cfr. Schulz, Huillard-Bréholles, il Lenormant, già citati, e l'opera edita dall'Ongania sulla basilica di San Marco.

delle chiese si ripeterono le croci, che adornano quelle bizantine, con due grandi foglie che escono di sotto al loro piede piantato su una scala; su un reliquiario della croce

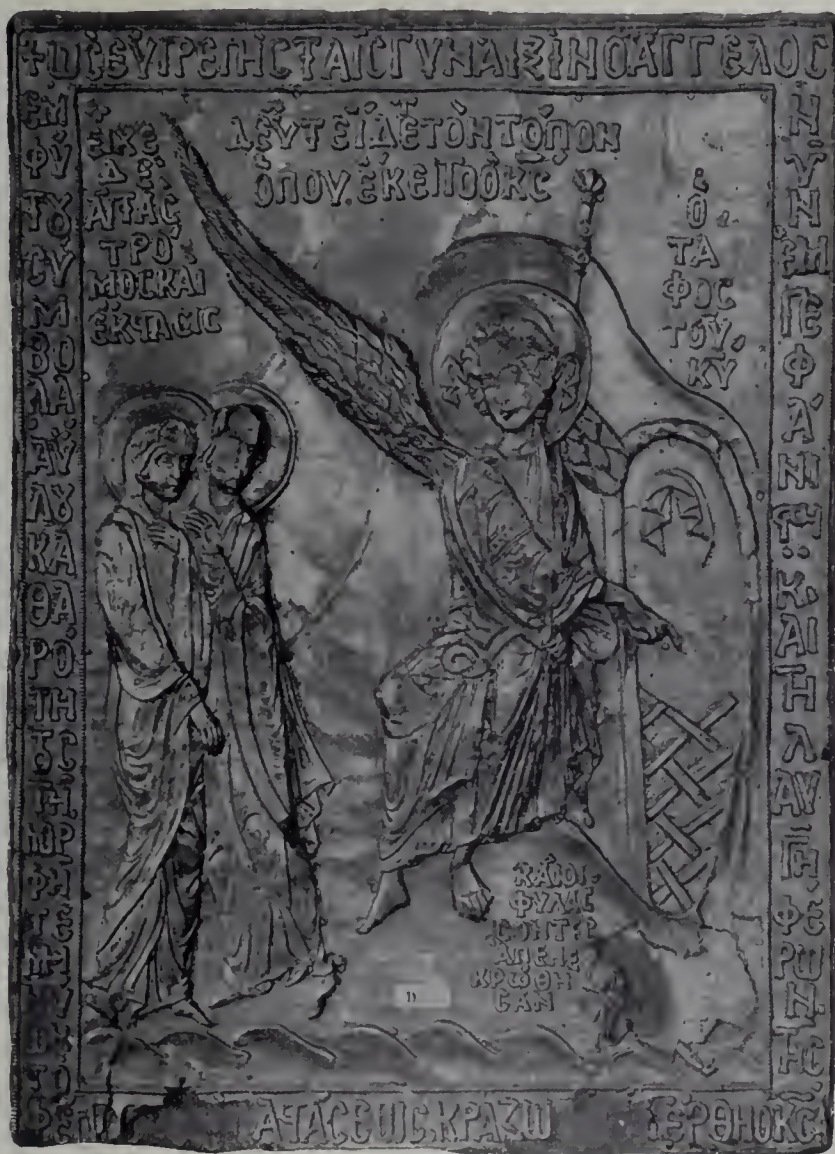



Fig. 483 — Parigi, Museo del Louvre. Coperta bizantina

si ispirò l'orafo che eseguì il paliotto di Città di Castello (fig. 489); agli smaltatori bizantini si studiò di far concorrenza il rozzo artefice della coperta d'evangilario, dono del

vescovo Ariberto di Intimiano alla cattedrale milanese [1] (fig. 490); da un trittico bizantino d'avorio ricavò grossamente l'artefice le forme per la pala d'argento dorata di Cividale (fig. 491), tutta a pezzi stampati, tanto nelle parti architettoniche, come nelle figurate.

Più prossima ai modelli bizantini è una vera opera d'arte, eseguita a Palermo, la corona dell'imperatrice Costanza (fig. 492).

In quella cattedrale, sotto un baldacchino di marmo bianco, retto da sei colonne striate di musaici a stelle d'oro, sta l'urna porfirea di Costanza la Normanna, figlia di Ruggiero II, apportatrice agli Hohenstaufen del regno ereditato di Sicilia, madre del gran Federigo. L'urna, sopra un seggio classico sorretto da zampe leonine, poggia colà, presso le altre di Ruggiero I, di Enrico VI e di Federigo II, adorna dei rilievi semplicissimi della corona imperiale, d'una croce, dell'aquila sveva e d'un fiore. Fu scoperchiata nel 1491, il 18 ottobre, alla presenza del vicerè Ferdinando de Acugna: « fu apertu lu monumentu », leggesi nell'atto scritto a ricordo, « in testa di lu quali corpu fu truvata una coppula tutta guarnuta de petri preciusi, perni grossi et minuti et piagi di oro massizu ». La corona, più tardi, fu riposta nel Tesoro della cattedrale palermitana, dove ancora si vede, e dove fu veduta dal Di Marzo e dal Bock, che la indicarono come opera degli artefici arabo-siciliani, i quali lavoravano tutti i gioielli della Corte.

Essa però corrisponde perfettamente alle corone bizantine, così da doversi supporre che gli artefici arabo-siciliani imitassero un modello venuto da Bisanzio. Sembra, nel vederla, ch'essa serva ad illustrare la descrizione della corona imperiale dataci da Anna Comnena, nella *Alexiade*, come di una mezza sfera che copra il capo, adorna da ogni parte

---

[1] Di un altro evangilario donato da Ariberto alla cattedrale di Monza discorrono Barbier de Montault e il Frisi, già citati. Di una patena mistica creduta di San Pier Grisologo, già conservata nella cattedrale d'Imola, discorre l'Assemani (Padova, 1902).

di margherite, ora incassate, ora rilevate, e con pendagli e monili gemmati cadenti sulle guance. Ricordiamo la corona

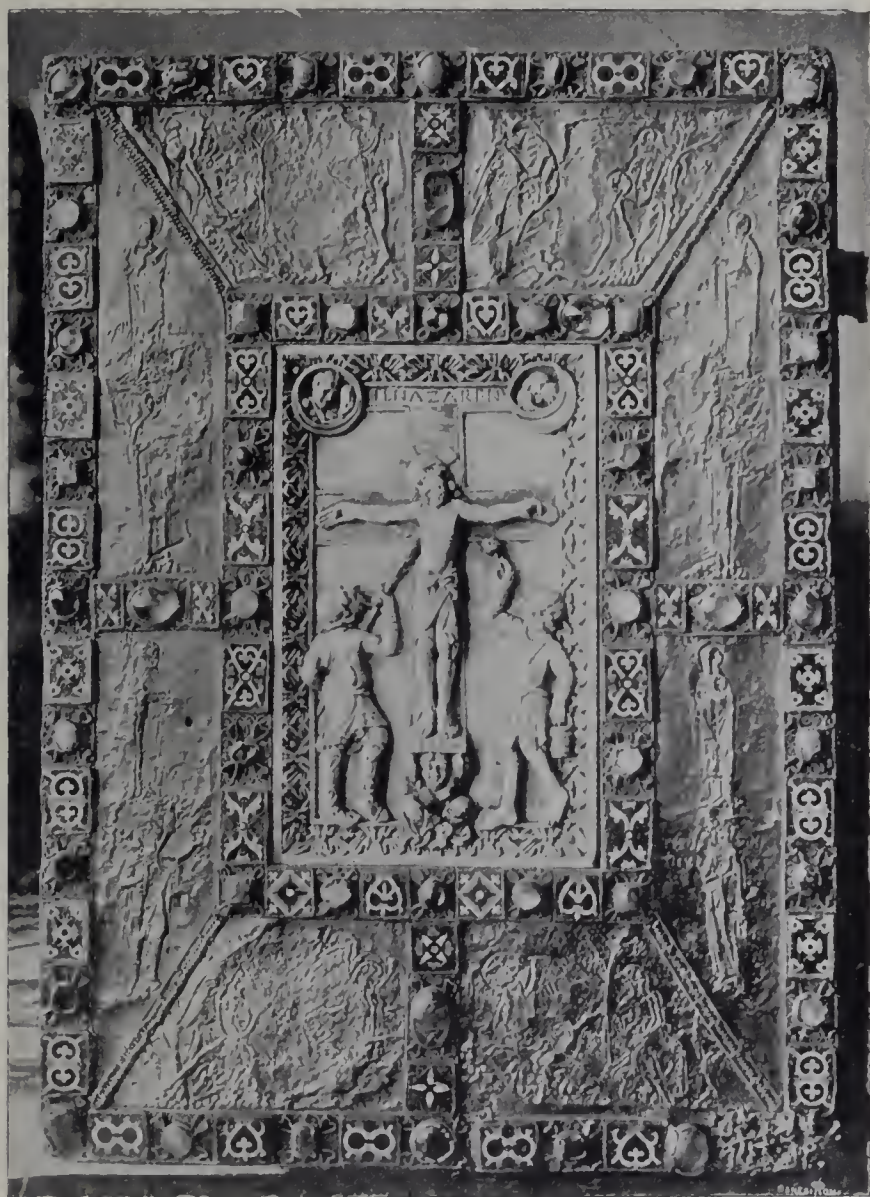



Fig. 484 — Gotha, Biblioteca. Copertina d'evangilario

regale d'Ungheria, detta di Santo Stefano, mandata da Michele Ducas, che regnò dal 1071 al 1078, e dal figlio suo e

compagno nell'impero, Costantino Porfirogenito, a Geysa I, che salì sul trono ungherese nel 1074. Come la corona della

Fig 485 — Brescia, Cattedrale. Reliquiario della croce

Normanna, essa consta di una zona e d'un grande cerchio, che volgevasi intorno al capo, di due bande gemmate

Fig. 486 — Brescia, Cattedrale. Altra faccia del reliquiario della croce

intersecantisi sulla calotta e di catenelle o pendagli con pietre preziose cadenti sulle guance regali.

Le corone eseguite nell'Occidente, come quella che reca l'iscrizione: CHONRADVS DE GRATIA ROMANORVM IMPERATOR AVGVSTVS, e che si conserva nel Tesoro imperiale di Vienna, o l'altra dell'imperatrice Anna Gertrude,

Fig. 487 — Capua, Duomo. Reliquiario della croce

morta nel 1281, nel Museo di Berlino. hanno forme differenti dalle bizantine: la prima è formata di grandi placche smaltate unite da cerniere; la seconda consta di un cerchio d'argento

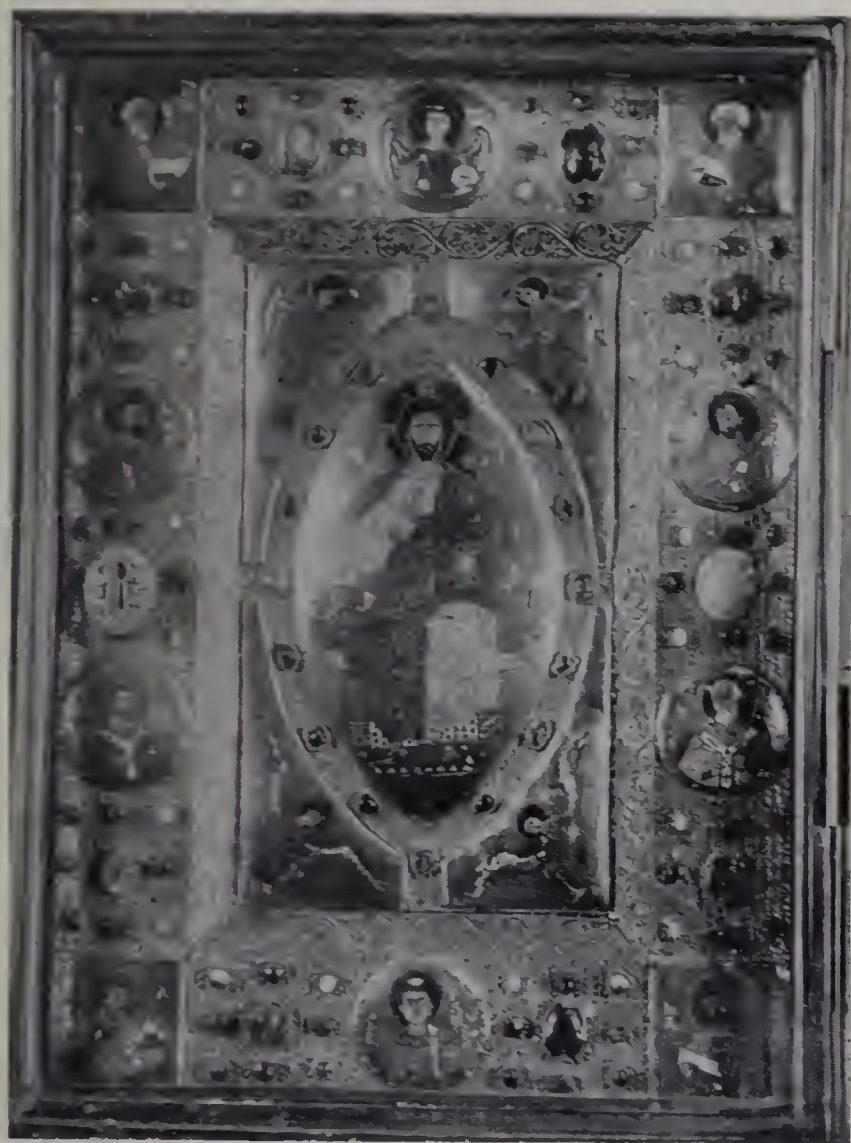



Fig. 488 — Capua, Duomo. Altra faccia del reliquiario della croce

dorato, senza ornamenti, sormontato da quattro gigli ornati di perle. Così, nelle miniature del tempo degli Ottoni, si presentano le Provincie offerenti i tributi all'imperatore

nell'evangilario di Bamberga; così con cerchi gigliati sulla fronte vedonsi in una miniatura, pure del tempo degli Ottoni, l'imperatore e le nazioni assistenti al suo trono, nella Galleria del duca d'Aumale, a Chantilly. I cerchi gigliati che compongono le corone carolingie, quali si vedono nelle immagini dell'imperatore Lotario, nel salterio della Biblioteca

Fig. 489 — Città di Castello, Cattedrale. Paliotto

Nazionale di Parigi, in quello di Carlo il Calvo, nella bibbia e nel salterio della stessa Biblioteca, nella bibbia di Carlo il Grosso, nella Biblioteca di San Paolo fuori le mura, continuano a ornare le fronti imperiali e regali in Occidente.

La corona di Costanza la Normanna si attiene invece al tipo elegante, magnifico, delle corone bizantine. Nella zona inferiore, diremo quasi, del tamburo su cui s'innalza la cupola splendente, vi sono file di palmette sulla tela d'oro, ciascuna con una turchese nel mezzo: le palme che si vedono nelle decorazioni delle transenne, degli amboni, nell'Italia meridionale, a stelle, a fasce rosse e d'oro, a scacchi, a rombi, qui circondano la fronte della madre di Federigo II. Sopra questo cerchio se ne aggira un secondo più grande su cui s'imposta la calotta, con tanti quadrifogli orlati d'oro lucente, dentro smaltati, e, nel mezzo, in castoni filigranati, delle

gemme, una delle quali reca in arabo l'iscrizione: « In Dio, speranza mia, sono Costante ». Tra un quadrifoglio e l'altro spuntano, come chicchi d'uva spina, grosse perle, sempre dal

Fig. 490 — Milano, Duomo. Coperta smaltata del vescovo Ariberto

fondo che sembra sparso di margherite, ed è tutto contesto di perline. Da questa zona di base partono, ugualmente adorne, due fasce che s'intersecano sull'emisferio, formando fra esse quattro triangoli a lati curvi, di tela d'oro rosso,

che contrasta con le laminette d'oro giallo metallico brunito, e sparse di gemme e di vetri, uno dei quali lustro come una mora matura. A destra e a sinistra cadono catenelle in tre ordini con rombi e asticelle pieni di smalto fuso entro alveoli, in parte senza lucentezza, per non essere stata compiuta l'opera della smaltatura; in parte a smalti translucidi.

Tale è l'elegante corona con cui Costanza imperatrice si presentava al popolo di Sicilia vestita di porpora, con

Fig. 491 — Cividale, Duomo. Pala d'argento

una cintura di perle, di smalti e di filigrana d'oro simile alle grandi fasce della corona stessa. Ella doveva sembrare come una visione al suo popolo, erudito alle arti dai Bizantini, abbagliato dagli splendori degli Arabi.

La corona di luce era stata contesta da quegli operai di Sicilia che, al dire di Ugo Falcando, annobilivano la varietà dei disegni dei tessuti con gemme trasparenti, e le margherite intere incastravano in castoni d'oro, o, forate, congiungevano con filo sottile.

Coltivata dai Normanni, ravvivata dagli Arabi, nobilitata dai Bizantini, nella corona di Costanza l'arte esprimeva il

Fig. 492 — Palermo, Duomo Corona dell' imperatrice Costanza

felice connubio di tre civiltà, l'eleganza e la grazia della madre del grandissimo Svevo.

* * *

Nelle gemme incise e ne' cammei, i Bizantini, come in ogni lavoro minuzioso, giunsero alla perfezione; e se ne hanno saggi bellissimi, non ancora illustrati sin qui, nel medagliere

Figg. 493 e 494 — Napoli, Medagliere del Museo Nazionale. Soldi aurei di Giustiniano I (Sabatier, I, 177, tav. XII)

estense a Modena e nella raccolta glittica del Museo Nazionale di Napoli. Lo Schlumberger ha pubblicato alcune gemme incise bizantine e alcuni cammei, ne' quali l'artefice trasse pro dagli effetti di colore delle pietre, insieme commettendole con grande industria. Ai gioiellieri bizantini non isfuggiva alcuna risorsa dell'arte. Più che nelle gemme però, molto lavorarono a fabbricar medaglie, amuleti, tessere in paste vitree, che dispensate dai vescovi, dagli egumeni, dagli abati de' monasteri, si diffusero dovunque, alla pari d'altre di piombo e di rame. Talvolta si stamparono in gesso, misto ad altra materia che gli dava maggior durezza, dittici con rappresentazioni sacre, e tavolette, una delle quali edita dallo Schlumberger, [1] che la suppose d'avorio, esiste presso la Biblioteca Barberini in Roma.

Fig. 495 — Napoli
Medagliere del Museo Nazionale
Soldo aureo di Giustiniano I

[1] *L'épopée byzantine*, II, pag. 37. Lo Schlumberger pubblica un'altra tavola di steatite con rappresentazioni sacre esistente nel monastero di Vatopedi.

Delle paste vitree e delle paste lapidee figurate, che i pellegrini portarono d'Oriente, parecchie si trovano nel Museo Nazionale di Napoli. Una di queste ultime (n. 10903), alta 10 centimetri e larga 8, è divisa in quindici scompartimenti, e presenta nel mezzo la Vergine col Bambino corteggiata da due angeli, e intorno le storie della vita di Maria e di Gesù. Un disco (n. 10901) di pietra rossastra a scodella ha

Fig. 496 — Napoli Medagliere del Museo Nazionale Soldo aureo di Costante II (641-668)

Fig. 497 — Napoli, Medagliere del Museo Nazionale. Soldo aureo di Costante II, Costantino IV Pogonato, Eraclio e Tiberio (659-668)

nel cavo una Madonna in pasta dura e, sopra, un appiccagnolo per esser messa al collo. Una tavoletta quadrata, pure di pasta dura (n. 10910), ci mostra tre figure nimbate di santi in abiti sacerdotali, su fondo d'architettura, con una basilica

Fig. 498 — Napoli, Medagliere del Museo Nazionale. Soldo aureo di Costantino IV Pogonato, Eraclio e Tiberio (668-669)

Fig. 499 — Napoli, Medagliere del Museo Nazionale. Soldo aureo di Teodosio III Adramiteno (716-717)

bizantina a tre cupole. Accenniamo a questi oggetti, quantunque di poca importanza artistica, perchè furono un tramite per la diffusione delle forme orientali nell'Occidente. Come la placchetta di bronzo, nel Rinascimento, tenne luogo dell'incisione e portò da una bottega artistica all'altra stampe di lavori d'orefice, riproduzioni di lavori scultorî venuti in luce e ricordi dell'antico; così quelle paste figurate, quegli

amuleti, quelle medaglie di devozione recarono dovunque la traccia d'esemplari greci o il segno d'idee orientali.

Anche i gioielli sparsi dai Bizantini, maestri in ogni arte del lusso, servirono a diffondere procedimenti tecnici,

Figg. 500 e 501 — Napoli, Medagliere del Museo Nazionale Leone III l'Isauro e Costantino V Copronimo (741-775)

a segnalare almeno all'Occidente i progressi ottenuti nelle botteghe d'Oriente. Nel Museo di Palermo si vede un anello, a cui il Kondakoff assegna un'alta antichità, ma che probabilmente è del X secolo, come si può supporre confrontandolo con altro di questo tempo esistente a Parigi presso il barone Pichon. Vi sono rappresentate l'incoronazione d'un imperatore e d'un'imperatrice di nome Eudossia, e sette scene dell'Evangelo niellate tutt'intorno all'anello.[1] È forse il più

Fig. 502 — Napoli, Medagliere del Museo Nazionale. Soldo aureo di Niceforo I Logoteta (802-811)

Fig. 503 — Napoli, Medagliere del Museo Nazionale. Soldo aureo di Michele I Rangabe (811-813)

antico saggio conosciuto dell'arte del niellare, della incrostazione di pasta vitrea nel piano inciso del metallo.

Anche nelle monete[2] si può vedere l'alto grado raggiunto dai Bizantini. Purtroppo, raramente esse sono state riprodotte con metodi diretti, così che poco servono a confronti

---

[1] KONDAKOFF, *Les émaux byzantins;* SCHLUMBERGER, *Mélanges;* ANTONIO SALINAS, *Del Regio Museo di Palermo*, Palermo, 1873.

[2] I. SABATIER, *Description générale des monnaies byzantines*, Paris, 1862.

artistici. Eppure dai nummi di Giustiniano I (figg. 493-495) si può vedere il decadere rapido dell'arte, l'imbarbarirsi della forma sino al secolo IX, in cui torna a rendere umani sembianti, e sino al principio del secolo XI, dove si rivede nella moneta di Romano III Argiro la figura nobilissima del Cristo seduto in trono, benedicente con la destra trattenuta nel seno del pallio, come nel trittico d'Harbaville e nell'avorio del British Museum.

Fig. 504 — Napoli, Medagliere del Museo Nazionale. Soldo aureo di Teofilo (829-842) con Michele e Costantino VIII

Quella moneta segna l'ascensione dell'arte bizantina, che, riproducendo l'immagine diademata di Giustiniano, si conservò romana, e figurando i suoi successori stampò l'impronta della barbarie invadente il mondo (figg. 496-499). Col soldo aureo di Costantino IV Pogonato, di Eraclio e Tiberio (fig. 498) tornò all'antico, si propose l'imitazione delle monete di Giustiniano I volgendo di tre quarti la testa imperiale diademata; ma ridusse fuor del verosimile le effigie di Eraclio e di Tiberio, che nel verso tengono il globo crocigero, di qua e di là dalla croce. La stilizzazione si fece sempre maggiore; e nel soldo d'oro di Teodosio Adramiteno il busto dell'imperatore non fu più se non una combinazione geometrica (fig. 499); in quelli poi di Costantino V Copronimo e di Leone III l'Isauro (figg. 500 e 501) gli occhi divengono semplici punti, il naso e le sopracciglia un Y, il collo due semicerchi, i capelli un fiocchetto, la veste un pavimento. Quelle cose a strie, a punti sono accenni ben lontani dalla realtà; il persecutore delle immagini perseguitava

Fig. 505 — Napoli, Medagliere del Museo Nazionale. Moneta aurea di Basilio II e Costantino XI (976-1025)

anche la propria! Nel IX secolo avvenne un gran movimento verso la realtà (figg. 502-504), e la testa del Cristo ricomparve dopo la persecuzione, nella moneta di Michele I Rangabe (fig. 503); raffinata nell'altra d'oro di Basilio II e Costantino XI (fig. 505); solenne REX REGNANTIVM in quella di Romano III Argiro (fig. 506).

* * *

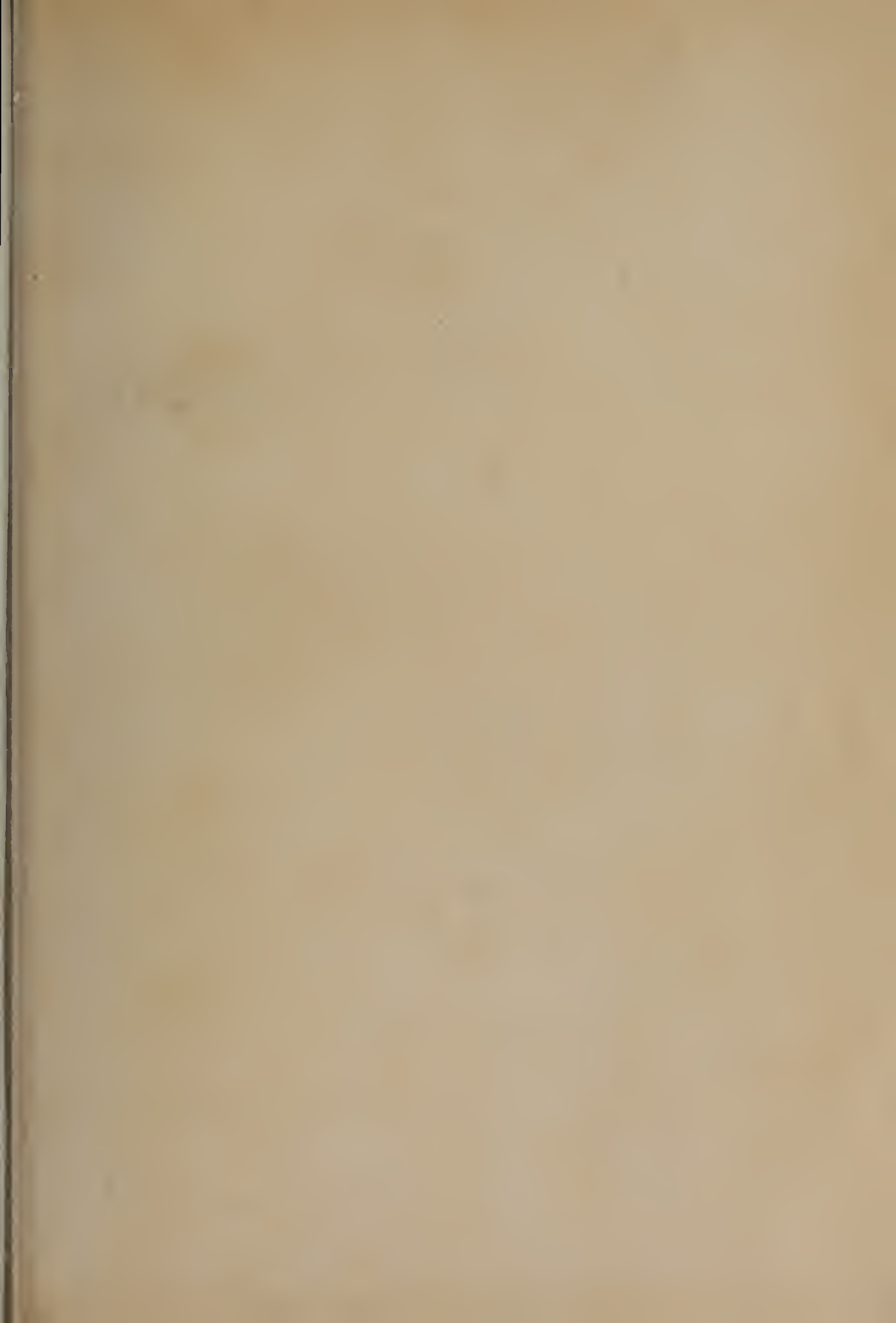
Come abbiamo veduto, le arti orientali sospinsero le occidentali, che cercavano a fatica la loro via, verso le vette della bellezza e della gloria. Quando Bisanzio fu presa nell'anno 1204, i Crociati ebbero davanti un sogno di grandezza nei tesori delle chiese, nel popolo di statue greche delle piazze, nelle reggie lussureggianti, nella città intera che, come la mistica Gerosolima, pareva fasciata d'oro e di gemme. Allora l'Italia si fece la parte del leone nel bottino di guerra: essa che sulle sue coste aveva già approdato il fiore dell'arte di Levante, che dal millennio in poi aveva ammirato e accolto l'arte bizantina grande e bella, strappò dal loro nido gli esemplari della Grecia, gli sculti marmi delle basiliche, gli smalti delle iconostasi, le reliquie dei santuarî, i tesori dei Basilei. Il sacrilegio, la barbarie produssero civiltà; e l'Italia si preparò con maggiori elementi nell'arte nuova, irradiantesi dalle immagini, dalle leggende, dalle tradizioni bizantine.

La grande diffusione dell'arte greca orientale, i cui effetti nel rinvigorire le forme occidentali sono tanto evidenti che nessun pregiudizio, nessun orgoglio potrà mai disconoscere, arrecò all'età nuova le reliquie dell'arte classica coperte di porpora e d'oro, richiamò lo spirito classico entro le forme brute medioevali.

Questo ci siamo provati a dimostrare studiando l'arte bizantina, illuminata prima d'ogni altra dai raggi del sole nascente della civiltà nuova; e così, mirando in seguito l'inizio

e lo sviluppo dell'arte romanica, ci sarà sempre più manifesto come dalle cupole dorate di Bisanzio il sole scendesse a rigar di luce le coste d'Italia, le sue isole e la veneta laguna.

In quella superba capitale innalzata sulle rive del Bosforo, in quella nuova Roma divenuta centro dell'*orbis graecus*, si erano conservate le tradizioni e gli esemplari dell'arte classica, e per tutto l' Impero bizantino quelle dell' arte cristiana, divenuta nei bassi tempi comune patrimonio di Roma, come della Grecia, delle rive del Nilo e delle vallate della Siria. Dopo il martirio subíto dagl'iconoclasti, l'arte cristiana, rivestitasi di forme classiche, drappeggiatasi nelle seriche stoffe d'Oriente, riapparve nel millennio, quando pareva che il mondo avesse fine, riapparve piena di vita. L'Italia, che fu prima ad aprirle le braccia, si commosse di nuovo fervore per la bellezza, sentì agitarsi in sè nuove forze per rendere a perfezione nelle forme delle arti belle le idealità delle sue Repubbliche e de' suoi Comuni.

Fig. 506 — Napoli, Medagliere del Museo Nazionale. Moneta aurea di Romano III Argiro (1028-1034)

ULRICO HOEPLI, Editore Libraio della Real Casa – MILANO

ADOLFO VENTURI

Storia dell'Arte Italiana

IN SETTE VOLUMI

ciascuno di circa 600 pagine con 400 o 500 illustrazioni

VOLUME I. **Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano** (pag. XVI-558, con 462 illustrazioni). **L. 16.**

» II. **Dall'arte barbarica alla romanica** (pag. XXIV-674, con 506 illustrazioni. **L. 20.**

» III. **L'arte romanica sino al Trecento** (in corso di stampa).

» IV. **Il Trecento** (uscirà nell'anno 1903).

» V. **Il Quattrocento**
» VI. **Il Cinquecento** } (usciranno nell'anno 1904.

» VII. **Dal secolo XVII all'arte contemporanea** (uscirà nell'anno 1905).